

جَدِثُ الشَّهِدِ

التفرغ والانفعال ... !

لتحويل على المشروع والقائمين على تنفيذه لتحويل خيرة إلى شر . أو قصر خيرة على غير خيار الناس .

غير أنني لا أظن أن شيئاً من هذه الاعتراضات قد غاب عن واضعي المشروع حين فكروا فيه ، وحين أخرجه للناس . وهي بعد اعتراضات مألوفة ، ما أيسر ما تتبادر إلى الأذهان هي وأشباهها ، حين نحول لنا أن نفكر في الجوانب السيئة للأشياء . ولو أننا طأوعنا منطق من يتأذون بها لوجدنا أنفسنا في النهاية نُحَرِّم إنشاء الكباري ، لأن الناس يتخرون منها أحياناً ، ولأننا المدارس لأنها تخرج فئات من الجهلة وضعاف النفوس .

إن الرد على هذه الاعتراضات أمر ميسور ، وفي رأيي أنه ينبغي أن يكون ردّاً عملياً ، وذلك بتأليف هيئة تنفيذية عالية الكفاءة ، تتوفر فيها ميزات الخيدة . وسعة الأفق ، والرغبة في الخدمة ، بحيث تضمن للناس أن يصيب خير هذا المشروع الجليل أكبر عدد ممكن من الأدباء والفنانين .. على اختلاف ميولهم وأساليبهم ومدارسهم .

أما من يذهبون إلى القول بأن التفرغ غير ضروري للفنان والأديب ، فغاية ما نستطيع أن نرد عليهم به هو أن نقول : إذن انشغلوا أنتم ، ودعوا غيركم يتفرغ . فليس من بأس أن يكون للمخالفين من الفنانين والأدباء طريقان : أحدهما يسلكه من لا يستطيع الإنتاج إلا في زحمة المشاكل ، وإلحاح مطالب العيش ، والثاني يقطعه من لا يرى في غير الانصراف التام إلى إنتاجه وسيلة لضمان التجديد والتحقيق .

في الشهر الماضي ، وقع وزير الثقافة في الإقليم الجنوبي اللائحة التنفيذية لقانون تفرغ الأدباء والفنانين . وكما يحدث دائماً يلزاه كل مشروع جليل ، انقسام الناس يلزاه التفرغ المقترح إلى معسكرين متناحرين . المعسكر الأول يؤيد المشروع ويرحب به أجمل ترحيب ، والمعسكر الثاني يرى فيها شيئاً شاذاً ، أو غير عملي ، أو غير مُجْد . بل إن بعض الأدباء اتهموا المشروع بأنه ضارٌّ على سبيل القطع !

والواقع أن الحقيقة في هذا الميدان الحافل بأسباب التنازع موجودة بين الرأيين . فليس من شك في أن التفرغ أمر هامٌّ جداً في حياة الفنانين والأدباء والباحثين . وليس من شك أيضاً في أن انعدام هذا التفرغ هو السبب الأول لما نلاحظه على إنتاجنا الأدبي والفني في كثير من الأحيان من عجلة وسطحية وانعدام لروح الابتكار الحق . وما أتهم الدكتور طه حسين لأدبائنا الشباب بأنهم «خطافون» بعيد .

ولكن الإقرار بأهمية التفرغ شيء ، وحسن تنفيذه شيء آخر . فالمعارضون للمشروع يشيرون - دون أن يجانبوا الحق كثيراً - إلى صعوبة تحديد من يستحقون التفرغ حقاً وصدقاً . هناك أناس معينون سيندفعون للإفادة من حسن نوايا واضعي المشروع ليحققوا لأنفسهم مكاسب شخصية دون أن يقدموا المقابل . وهناك نفر آخر من الفاشلين والقراضين ، سيحاولون أن يحصلوا على إجازة أو إجازات على حساب المشروع ، يواصلون فيها فشلهم وفراغهم . وهناك بعد هذا كثير من الوسائل

مأساة عدم القراءة

من أغرب ما طالعته أخيراً في إحدى صحف الصباح ، أن أمناء مكتبات المدارس يغلّفون على كتبهم الأبواب ، ويمرّون قراءتها عن يطلّها ، لأنهم يخشون أن تهرأ هذه الكتب أوتبل .. فيلزمون بدفع ثمنها ! ..
هل معنى هذا أن تلاميذ المدارس حرموا فترة طويلة من القراءة الحرة لأن الروتين يفهم الكتب على أنها مجرد عهدة ، وليس غذاء فكرياً وروحياً ينبغي أن يقدم للصغار ؟

إن كان هذا هو ما حدث فعلاً ، فلن سبياً آخر من صنع أيدينا قد أضيف إلى الأسباب الكثيرة التي نحرّض الأحداث والشباب على الإعراض عن القراءة . وكأنما لا يكفي هذه البراعم الغفيرة ما يجنّده من الصحف المازلة ، والأفلام المائعة ، والأغاني الرقيقة ، والأخبار السخيفة ، فيجئ السادة أمناء مكتبات المدارس ، ليغلّفوا عقول أبنائهم الصغار ، لإرضاء للروتين ، وسدّ الخانات ، وتوقيماً للمتابيح !

إن هذا الخبر البالغ الدلالة يلقى الضوء من جديد على مشكلة القراءة عامة ، ومشكلة قراءات الشباب بصفة خاصة . فالواقع أن ثمة دلائل كثيرة تشير إلى أننا نتّجه إلى إنتاج أجيال غير قارئة من الشباب .. أى أجيال لا تعرف الكتاب ، ولم تتعود مصاحبته ، ولا يخطر لها في أغلب الأحيان أنه رفيق طيب ، قادر على أن يملأ فراغ العقل والروح كخير ما يملأ الفراغ ! ..
بين من أعرف من الشباب أعداد لا يستهان بها لم تقرأ أعلام الكتب في الأدب المعاصر : «يوميات نائب في الأرياف» مثلاً ، أو «الأيام» أو كتب المازني أو قصائد شوقي . وحتى القصائد التي تُلحّن وتغنّي ، مثل : قصيدة أمير الشعراء الفلذ : «مُضْتَاك جفاه مرقد» .. اكتشفت أن أبنائنا في كلية الآداب لا يعرفونها ، ولا يقدرونها إذا ما هي رددت أمامهم ،

في نفس الوقت الذي ينشغلون فيه بـ « نار يا حبيبي نار » حتى لهم ليحفظونها عن ظهر قلب ، ويوتفون الأغنيات الساخرة على غرارها .. !

ما هي السيلة لمكافحة هذه الظاهرة الجديدة الخطيرة - ظاهرة الأمية المتخفية وراء قشور المعرفة ؟
أعتقد أن الجوائز والمسابقات لن تجدي كثيراً ، طالما أن الروح العامة التي تشيع بين الشباب هي روح الإعراض ، بل العداة أحياناً ، لكل ما هو جاد . وهذه روح تنتشر بين الشباب ليس لأنهم هازلون بطبيعتهم ، بل لأنهم يجدون من يشجعهم على الاستسلام للهزل ، بل والسعي وراءه .

في الصحف التي تجعل من الرواج والتوزيع ، ولا شيء سواها ، هدفاً لها ، تحريض سافر وتخف على القضاة . وفي بعض برامج الإذاعة وعدد من أفلام السينما ما يشبه العبادة للسوقه والقراغ الذهني . إن هذه الوسائل الجماهيرية للأعلام والتثقيف تضع أمام الشباب مثلاً أعلى يجنون أنفسهم مناسقين وراءه : مثل الفرد الجصيل القوى ، التاجح في دنيا المال والغرام ، الذي يكسب الجوائز الرياضية ويقود سيارته بسرعة جنونية ، ولا يخطر على باله أن يقرأ كتاباً واحداً ، لعدة أسباب ، أهمها : أن القراءة عمل متعب ، غير « شيك » !

وما لم يتغير هذا المثل الأعلى - ما لم يُوح إلى شباننا بأن المكتبة العامة توازي في الأهمية ساحة الملعب ، وأن التحصيل الفكري ينبغي أن يسير جنباً إلى جنب مع التحصيل المادي ، فسنظل نتجه بسرعة متزايدة إلى هذا المستقبل الخيف الذي وصفه الشاعر «البيت» ذات مرة فأحسن وصفه : مستقبل الرجال فيه رجال جوف ، يلبسون التمهصان الفاخرة ليسرّوا عن الناس حقيقة رهية ، هي أنهم ليسوا آدميين ، وإنما مجرد قمصان محشوة !

في القرن الواحد والعشرين

أُحررت مجلة «الاتحاد السوفيتي» سلسلة من الأحاديث القصيرة مع عدد من العلماء السوفيت النابيين ، حول موضوع الحياة على عتبة القرن الواحد والعشرين .

وكان هدف المجلة أن تقدم لقراءها صورة تقريبية لما ينتظر أن تكون عليه حياة أولادنا وأحفادنا في السنوات الأولى من القرن القادم .

قال البروفيسور «جيورجي بابات» : في عام ألفين ، سيستطيع أهل موسكو أن يستفيدوا بنور شمس صناعية ، تنير لهم الليل . سيطلق العلماء في الجو أشعة كهرومغناطيسية من مرآيا أربع محطات للذبذبة العالية توضع حول موسكو ثم تصطدم هذه الأشعة بذررات من التروجين والأوكسجين ، قد تمت حتى أصبحت يضاء من التوهج ، فتنشأ بهذا الشمس الصناعية . ويتج عن الحرارة مركب كيميائي هو أكسيد التيتروجن ، وهذا سيقطه الرياح والأمطار إلى الأرض ، فتكسب خصوبة من أثر هذا المخصب الثمين !

أما الطرقات ، فتستوعب تحتها أسلاك تحمل شحنات من التيارات الكهربائية ذات الذبذبة العالية . وستوضع في عربات المستقبل محطات استقبال دقيقة ، تلتقط التيار الكهربائي من الأسلاك الأرضية فتغذي آلات العربات ، وتندفع هذه في طريقها بسهولة وبلا ضجيج . وهكذا يستغني أولادنا وأحفادنا عن الأسلاك ، ويتخلصون من ضجة المواصلات ، ودخان العادم ، المؤذي للصدر والعين .

وتنبأ علماء آخرون بأشياء لا تقل غرابة عن هذا . فالجراح «ميخائيل انانيف» يقول : إن جراحة المستقبل ستكون بلا مريض . سيتم قطع الأعضاء «بأفلام» تستخدم الموجات الصوتية المتناهية القصر ، فلا يهرق في الجراحة دم ما ، لأن هذه الأفلام «ستخدر» الموضع للمصاب ، وتساعد على تجليط الدم في الوقت نفسه .

ونفس هذه «الأفلام» سفت حصي الكبد والكل ، وتخلع الأسنان دون ألم .

سيستخدم أطباء المستقبل عقولا أليكترونية لتشخيص الأمراض ، ومساعدة الطبيب البشري أثناء العمليات وفي فترات النقاهة .

وأهم من هذا كله ، أن الجسم البشري ستكون له قطع غيار ، يمكن تركيبها إذا ما فقد عضو ما من أعضاء الإنسان . سيتم هذا حالما يحل العلماء مشكلة تماثل الأنسجة وتوافقها من جسم إلى جسم .

وتتوالى التنبؤات بعد هذا .. فيقول «ليف زينيكفيتش» العضو المراسل لأكاديمية العلوم إننا في القرن الواحد والعشرين سنزرع المحيطات . ويقول «ستيبان ميرونوف» إننا في المستقبل سنستغني عن دق آبار البترول ، سنستطيع بعد دراسة القوانين التي تحكم في جريان الأنهار السطحية ، أن نسحب البترول في الأرض صمغاً ، وننتحكم في جريانه ، حتى نوصله إلى منطقة الآبار التي نريدها ، وذلك دون ما حاجة إلى تنقيب .

ويقول علماء آخرون إن السرطان سينهزم نهائياً في العشرين سنة القادمة ، وسيتمكن العلماء من إطالة عمر الإنسان عن طريقين : الأول هو محاربة الأمراض وزيادة العناية بالصحة الوقائية . والثاني هو تقصير ساعات النوم ، وذلك بمحاربة السموم التي تتخلف في جسم الإنسان وتسبب التعب الذي يدفع به إلى النوم !

وبعد ، فإذا يريد أولادنا وأحفادنا من أعاجيب أخرى ؟ أغلب الظن أنهم سيعيشون حتى يطير الإنسان في الفضاء عبر مجموعتنا الشمسية إلى مجاهل الكون العجيب المذهل . وقد يجدون في الأجرام السماوية حياة أدنى أو أرق من حياتنا على الكوكب الأرضي . وربما لا يجدون . ولكن هذا ليس بالشئ الوافر الأهمية . إن استطاعة إنسان المستقبل أن يحيا حياة أرق وأرضي

مما نحتاج له حتى الآن .. إذا ما استطاع كبح جماح القوى المعادية للحياة التي تتجمع بين الحين والحين ، وتعتقد أمام تقدم الإنسان صحابة كثيفة سوداء .

باستطاعة الإنسان أن يهزم قوى الشر والعدوان أيها وجدت ، إذا ما نشطنا نحن سكان الأرض ، في هذا النصف الثاني من القرن العشرين لإخماد كل صوت وكل حركة تدعو إلى البغضاء بين الناس . وتشجع الحروب ، وتبني لتخلق الكتل العسكرية العدوانية .

مسارح أم مسرحيات ؟

يوشك جدل طريف أن يثور في الصحف والمجلات حول سر الصعوبة : ولا أقول الأزمة ، التي نعيشها في حفل الفن المسرحي ، والتي تعوق تقدمنا في هذا الميدان بصفة مؤقتة . هذه الصعوبة : هل مردها قلة في دور العرض ، تمنع الفرق التمثيلية من تقديم إنتاجها . وتحرم الكتاب المرتقبين من أن يدخلوا المسارح لينتقوا ما يلزمهم من تدريب عملي على التأليف ؟ أم ترى هذه الصعوبة راجعة إلى أن المؤلف العربي لم يوجد بعد - أقصد لم يوجد على النطاق الذي يمكننا من تغذية موسم كامل بمؤلفات عربية تصلح للعرض ؟ وبعبارة أوجز : أي مسألة مسارح أم مسألة

مسرحيات ؟

مع اعترافي الكامل بأهمية دور العرض المسرحي في تثقيف الكتاب المرتقبين ، ثقافة مسرحية ، ومع تسليمي بأن المسارح ، متى توافرت - فلا بد لها من أن تلعب دورها التاريخي في ربط الجماهير بالمسرح . وربط الكتاب بالفن المسرحي - فإني أعتقد مخلصاً أننا نواجه أكبر مصاعبنا في ميدان التأليف ، وليس في ميدان دور العرض . أو المخرجين . أو الممثلين أو غيرهم من فنانين .

ولو أن عشرات من المسارح قامت اليوم فجأة في

عواصم جمهوريتنا الفتية لواجهت على الفور أزمة في المسرحيات ، سببها : قلة عدد كتاب المسرح ، وقلة ما يخرجون من مسرحيات ، في الوقت الذي يتوافر فيه المثلون والممثلات والمخرجون ومدبرو المسارح .

إن المؤلف المسرحي لا يوجد لمجرد أن هناك مسارح يستطيع أن يتردد عليها .. وإلا لاستطاعت بلاد ذات تقاليد عريقة في الفن المسرحي كبريطانيا ، أن تحل أزمة التأليف عندها . ففي هذه البلاد مئات من المسارح ، وفيها طائفة ممتازة من الممثلين والمخرجين . وفيها مدارس تمثيلية وتقنية متعددة . وهي تستضيف سنوياً عشرات من الفرق الأجنبية . وتعتقد مهرجاناً عالمياً في أدنبره يحتل المسرح فيه مكاناً بارزاً ، ومع كل هذا تعاني بريطانيا نقصاً فاحشاً في المؤلفين المسرحيين .

وواضح من هذا ، أن دور العرض وحدها لا تستطيع أن تنقلب على الصعوبة الأساسية التي تعانيها في المسرح .. صعوبة إيجاد المسرحيات . بل لا بد لكي تغلب على هذه الصعوبة من أن تخلق الجو المواتي لقيام المؤلفين المسرحيين .. وذلك بعرض المسرحيات الجيدة من الأدب العالمي على الجمهور وعلى المؤلفين المرتقبين . وتشجيع ما أسميته الاقتباس الخلاق من المسرحي العالمي ، والترجيح بكل محاولة تبذل لمسرح الروايات والقصص التي يبدعها مؤلفون عرب لا يستطيعون - بسبب أو لآخر الكتابة للمسرح . هذا إلى جوار مضاعفة الجزء المادي للكتاب المسرحيين . ومعاونتهم على طبع مسرحياتهم . ونشر أمهات التأليف المسرحية العالمية ، ما بين مسرحيات وكتب في نظرية المسرح وحرفيته . ودراسات مسرحية أخرى .

بهذا نكون قد أوجدنا العوامل الخلاقة التي تستطيع - بالتعاون مع دور العرض المسرحي - أن توجد الأرض الصالحة لنمو المؤلفين وتطورهم ، ونغرسهم . على الراعي

زعيمان عربيان

بقلم الدكتور سامي الدقمان

الحدود القربية ، وكأنهما كانا يحكما حكماً مباشراً هدف - فيها هدف - إلى إحلال اللغة التركية محل اللغة العربية في الدواوين وفي المدارس . واللغة سبيل إلى تمكين الرابطة ، وطريق إلى الحكم الدائم والذويان . وفصل العرب عن لغتهم العربية مؤامرة سعى إليها الغربيون والطاعون ، لأنهم يعرفون أنها سلم القومية العربية ، وأنها الحبل المقدس الذي يربط بين العرب . وفصل اللغة العربية يعني فصل التراث وفيه التاريخ العربي الذي يصل بين الآمال المشتركة والأمانى المشتركة.

وقد وقف العرب أمام هذا الخطر ، بل وقف الزعماء من العرب أمام هذا التيار ، ونهضوا إليه الأكاره ، وصوّروا لشعبهم العربي المصير المظلم الذي يرسم لهم في الآستانة العلية على يد خاقان البرين والبحرين وإمام الحرمين الشريفين - السلطان ابن السلطان عبد الحميد خان . وتكلفت الزعماء منا ما يتكلف الشجاع في الصفوف الأولى من المعركة الدامية ، وأصابهم ما يصيب الفدائيين في الهجوم على الحصون المحكمة .. فكان القتل والشق والسفك والظلم والجوع والفقر والتفرقة العرقية . بعض الهدايا التي ترسلها الآستانة في قراراتها إلى الولاة العثمانيين لإسكات الشعب العربي . وطبعاً أن ينهض في هذه الفترة الملهمة رجالاً من أبناء هذا الشعب ، يحفلون لواء المعارضة والقتال ، وكان صراع مرير لا يصوره قلم في دقائق ، ولكن هذا القلم يجب أن يذكر في إنجاز ما كان لهؤلاء الرجال . فقد نهض في حلب السيد عبد الرحمن الكواكبي ، ونهض في طرابلس الشام السيد محمد رشيد رضا ، وقاما كأنهما على ميعاد

انعقد مؤتمر ساسة العرب في بيروت بدعوة الجامعة العربية للنظر في أمر هذا الشعب الكبير ووجدته ، وما طراً من جديد على صلات أبنائه بعضهم ببعض ، وما وقع بين الأخ وأخيه .. فالمؤتمر عرّف صرف تقوم به جامعة عربية خالصة ، تسعى في حل المشكلات ، والنظر في المسائل المستعصية ، لتقرب البعيد وتُحيل الوثام بين الأقطار العربية ، وهي مهمة شريفة سامية .

وهذا المؤتمر شبيه بالمؤتمرات العربية التي كان العرب يعقدونها في صدر هذا القرن ، يبحثون فيها أمور الشعب العربي ، وأدواءه وطرق تحرره . فلبست فكرة الجامعة والمؤتمر جديدة بنت اليوم ، وإنما قامت على آراء زعمائنا ورجالات المصلحين ، على نطاق أقد مختلف بعض الشيء في التسمية وفي السبيل ، ولكنه يتفق في المبدأ والغاية : لتصرة العرب . ولا بد من التنويه هنا بأن القومية العربية التي نفهمها اليوم ، كان لها مفهوم آخر في عقول رجالاتنا وزعمائنا . ولا بد من العودة إلى مطلع هذا العصر .. لننظر على هذه الرموس الكبيرة التي فكرت في المؤتمرات العربية وفي جامعة عربية ، فقد تحققت الآمال ، وأثمرت الجهود ، وسار العرب في الدرب الصحيح نحو نصر مقبل موزر لاشك فيه .

والحديث في هؤلاء الزعماء المصلحين ، والرواد القوميين يقتضينا أن نتحدث عن حال زمانهم ، ووضع العرب في أيامهم ، لنحس الذي أحسوا به ، ونسبر مع آرائهم في فهم ما أرادوا لأمتنا وقومنا . فقد كان العرب في أقطارهم تحت سيطرة العثمانيين على أشكال مختلفة ، أشدها إغلا في الظلمة سورية ولبنان ، لأنهما على

في نفسه نوراً أشرق في جوانبها .. نور كبير هو أن يعقد مؤتمر عربياً كبيراً في مكة ، يدعو إليه أحرار العرب ، يجتمعون من كل حذب وصوب ، ويتداولون في أمر هذا الشعب العريق ، وفي رسم مصيره ، والتعريف إلى دأته ورسم دوائه .

وهذا المؤتمر العظيم رسمه الكواكبي رسماً لم يقف فيه أي تفصيل ، فأخذ له عدته وعقد له جلساته ، وقصّل القول في هذه الجلسات ، وأجاب أجوبة منطقية عاقلة ، وفكر في أن ينشر أمر المؤتمر . ولكن أصدقاؤه رأوا أن الولاة العثمانيين إذا ما وقفوا على الكتاب قتلوا الرجل وصادروا الأوراق ، وماتت الفكرة . فشرع في إعداد حيلة يسافر بها إلى مصر ، وكان له ما أراد ، وحمل معه هذا الكتاب وهذه الفكرة ، وبدأ يفش عن ناشر يتبع الرأي ويدعم المؤتمر .



السيد محمد رشيد رضا

وهنا تقوم المعجزة العربية بلورها الكبير ، فطفي الكواكبي أمام السيد رشيد رضا وجهاً لوجه ، وتجمعها مصلحة الشعب العربي الكبير ، وتوحد بينهما نصرة

في نورتهما الفكرية ، عظماء قيود الاستبداد والاستعباد .. لم يعرف أحدهما ما يفكر فيه الآخر ، ولكنهما اتفقا أخيراً على صعيد واحد وفي أرض واحدة ، شاء القدر أن تكون أرض الكتانة .. فقد كانت منذ القرون الماضية ، في السادس للهجرة موضعاً للأجبن من أحرار العرب وكتّابهم ومؤلفيهم ، فيها دفن ابن العديم ، وفيها دفن غيره من كبار كتابنا ، وحملوا كتبهم إليها ومقالاتهم ، وطرحوا آراءهم في جو حر ، فاستمع الناس وأصغوا .. وسرى الهميم المقدس .



السيد عبد الرحمن الكواكبي

وكان للكواكبي ورشيد رضا أن يقوما في هذا السبيل نفسه .. وأن يكتبوا في نصرة الحرية ونصرة الشعب العربي ، فطفق عبد الرحمن الكواكبي منذ نشأته يكتب في جريدة «فوات» ، مقالات يندد فيها بحال الشعب العربي ، وحال الركني ، ويرسم فيها طريق الإصلاح .. وجلبت عليه هذه المقالات الثائرة خيراً كثيراً ، فقد سجنه الولاة العثمانيون ، وراقته عيون الجواسيس ، وقيدت عيشه وبيته ، وصبت عليه الاتهامات الكثيرة ، وكادت به لعلها تقتله ! ولكن شعلة الكواكبي لا تطفئها يد حقيرة صغيرة وإنما تلهبها وتزيدها ضراماً ، فقام

من يرانهم وإيقاظ النعمة القومية في وجههم . ورأى أول الأمر أن يسير مع انكسار لضرب العثمانيين وهي عدوة تقليدية للشرق الأوسط ، تتآمر مع كل حزب أوروبي ودولة أوروبية لضربه وهدمه واستعزاه . واتفقت مصلحة رشيد رضا والانكليز في هدم العثمانيين ، وقامت الحرب الكبرى فانفصل العرب عن العثمانيين ، ونشأت دولة جديدة في دمشق ، وانتخب رشيد رضا رئيساً لمجلس الأمة السوري ، جزاء نضاله وجهاده ضد العثمانيين ، ونكث الإنكليز عهدهم فأرسلوا الفرنسيين لاستعمار الشام ، واتفقوا معهم على ضرب العرب في قلب العاصمة الأموية ، فقتلوا على الحكومة العربية الأولى بمؤامرة ذنيبة ، صنعوا لها كل ما يستطيعون من دسائس .. فعاد السيد رشيد رضا إلى مصر سنة ١٩٢٠ .

ولكنه عاد هذه المرة وقد فهم أن اليد الأوروبية التي تعين العرب على هدم العثمانيين ، كانت تريد هدم العرب والعثمانيين معاً ، فثار ضد الإنكليز ، وثار ضد البيت الهاشمي ، وفصل الأمر في مؤامرة الإنكليز وفي معاهداتهم مع الحسين ، ودعا ابن سعود في أن يتخذ الحجاز من الحسين وأولاده ، وأن يخلص هذه الأرض المشرقة من معاهدات الإنكليز . وكان لرشيد رضا نصر أي نصر حين نقض ابن سعود هذه المعاهدات ، وأعلن أن السعوديين لا يرضون بالإنكليز ولا بالعثمانيين ، وإنما يعلنون استقلالهم كاملاً . وطلق رشيد رضا يشيد هذه الدولة السعودية ، ويدعو إلى مؤتمر عربي يعقد في القاهرة . وذلك لأن القاهرة في رأيه كانت أوسع الممالك العربية بعداً عن النفوذ الاستعماري رغم وجود الإنكليز فيها . ورأى رشيد رضا أن يكون هذا المؤتمر في بحث الملك العربي أو الخلافة الإسلامية ، يتداول فيه المؤتمرون أمر الشعب العربي .

وهنا كانت نقطة اللقاء والخلاف معاً بين الكواكبي وورشيد رضا . أما اللقاء فكان في عقد المؤتمر ، وأما الخلاف فكان في مكان المؤتمر . فالكواكبي يراه في

هذا الوطن ، والقيام في وجه العثمانيين ، فكأنهما نشأ في مدرسة واحدة وترعرا في بيت واحد ، وأخذوا مبادئ متقاربة .. رجل من داخل سورية ، وآخر من شاطئها الحلبي وفجائها الغراء ، استقيا من زعيم واحد كان يثير العالم العربي ضد الطغيان والاستبداد هو « جمال الدين الأفغاني » ، وقرأ له معاً ، وأعجبا بثورته العظيمة فأراد كل منهما أن يحمل الرسالة وأن ينشر اللواء ، وأن يهبط أرض الكنانة ليعمل مع مصلح كبير كان صورة للأفغاني هو : محمد عبده .

وهذا اللقاء الغريب بين رشيد رضا والكواكبي يدعونا إلى « القلمون » - هذه القرية الصغيرة التي تشرف على البحر الأبيض قرب طرابلس حيث ولد رشيد رضا ، في أسرة محافظة ، ورثت تقاليد أصيلة في العروبة والعلم وحب اللغة العربية . فنشأ الفتى في القرية ثم ذهب إلى طرابلس الشام ، وكره الوظائف الحكومية منذ ترعرع ، وكره الحكم الاستبدادي منذ شرع في القراءة ، وأرسل قلمه منذ تفتح ذهنه في الكتابة ضد العثمانيين ، كما كان يستطيع أن يكتب المتحررون آنذاك : « ذلك لأن الوالي ألغى المدرسة العربية الوحيدة في طرابلس ، فانقطع الشاب عنها إلى كتب الفقه والحديث والشعر والأدب ، ووجه نظره إلى الكتب المصرية فتعلق بأخبار مصر ، وتبع آراء جمال الدين ومحمد عبده ، ففتن بثورتها ، وأحب رسالتها في نصرة العروبة والقيام ضد الاستبداد . وأراد هو كذلك أن يقول رأيه صريحاً - كما أراد الكواكبي - ولكن أصدقاؤه خافوا على الفكرة وصاحبها أن تموت ، فتحمّل إلى مصر ليذيع ما في صدره من آراء جريئة صادقة ، كما تحمل الكواكبي . ولصق منذ اليوم التالي لقدمه محمد عبده ، وأنشأ في القاهرة مجلة « المنار » . وفي مجلة « المنار » راح رشيد رضا ينادي بآراء جمال الدين ومحمد عبده ويذبحها على قلمه السيال ، ويهال على الحكومة العثمانية تحريماً وتقديراً ، ويهيب بالعرب أن يتفقوا مع الشيطان ضدها .. لتخليص العرب

وقال إنه يريد أن يضرب الدول الغربية بعضها ببعض عملاً بالآية الكريمة : « ولولا دفعُ الله الناس بعضهم ببعض لفسدت الأرض » ولكنه يَسْ بعد قليل .. فقد عرف أن داء الاستعمار قد بلغ إلى جسد الطليان وعقوبهم ، فأخذوا برأى الدولتين العجوزين - كما كان يسميها - وتنبأً للطليان بفشل عظيم وموت قريب إذا ساروا على هذا الدرب المشؤم . وأرسل إلى « لويد جورج » ينصحه سنة ١٩١٩ ، بأن يعمل مع العرب لتحريرهم ليصبحوا أصدقاء فيما بينهم ، لاسادة ولا عبيد .. ولكنه يَسْ كذلك .

وآمن بعد هذا وهذا ، بأن النصر للقومية العربية لن يكون من الخارج ، وإنما ينتش من نفوس العرب ومن ضباطهم ، فالأترك كما قال : « سيئو الطوية ، راضون في بعض العرب والعربية » . وذلك لأنه كتب إلى مصطفى كمال بوجوب تعاضده للمسألة العربية ، وعاد بعد ذلك ليقول في مجلة المنار عن جواب سؤاله : « فلم يسف مصطفى كمال من أوج كبريائه لرد على » . ووقف السياسي الكاتب المناضل ، بعد هذه الرسائل وهذه الكتب والنداءات ، موقف الداعية الاجتماعي ، يدعو قومه إلى إصلاح مجتمعهم ، والعناية بترائهم وأدابهم ، والعكوف على دينهم ، وتقوية البناء العربي ، ودعم أسواره الحصينة على غرار ما يفعل الغرب ، فالجسم القوي يطرد المرض ولا يئلى به ، والجسم السقيم يقع فريسة الداء ، ويؤلى إلى الفناء حين يستبد به المرض ويغلبه .

ومن الخير أن يرجع العرب إلى كتب رشيد رضا ، فيها دعوات إلى الإصلاح ، وفيها خططه للمؤتمرات العربية ، وفيها مناهجه لتدعيم القومية العربية . وذلك بتقننا حين نوازن بين ما قاله في صراحة وجراحة وبين ما قال الكواكبي . وسيتأكد نعرف أن النضال العربي متصل الحلقات ، متصل الأهداف ، دخل إليه موسسون ومغرضون ، ولكنهم زالوا كأي عارض غريب ، وبقيت الأصالة العربية لتنصرنا فيما نستقبل من أيام إن شاء الله .

مكة ، ورشيد رضا يراه في مصر . ولم يمنع هذا الخلاف الانفاق على التفاصيل .. أن تنشر مجلة المنار كتاب « أم القرى » للكواكبي ، وأن تذيع على العرب جلساته ومباحثه التي تحتفلها هذا العبقري . ولم يمنع كذلك ناشر المجلة من التعليق على المباحث والجلسات . فكان اللقاء والخلاف واسطة لتحقيق غاية واحدة هي : وحدة هذا الشعب العربي من أقصاه إلى أقصاه .

ومها يكن من أمر ، فقد التقى الزعميان العربيين من حلب وطرابلس ، على فكرة مُخلصة في نصرة العرب ومقاومة الاستبداد . واستطاعا أن ينشرا رأيهما في مصر ، وأن يدعوا سكان الكنانة إلى الأخذ بالفكرة العربية ، وإلى البعد عن الإقليمية الضيقة التي كان يدعو إليها أعداء القومية العربية .

وكان رشيد رضا أوسع أفقاً في نضاله السياسي من زميله الكواكبي ، وأشد توفيقاً في السعي وراء آرائه . فقد منحه الحياة سنين طويلة امتد فيها عمره . وانصل فيها جهاده ، وحرمت هذه الحياة صديقه الكواكبي ففضى سنة ١٩٠٢ قبل ثلاثين عاماً أو تزيد من موت رشيد رضا . وخلال هذه الحقبة ، اتصل رشيد بالعالم العربي كله . فألبه - على صفحات المنار - ضد الإنكليز والمستعمرين ، وأثاره ضد العثمانيين وأعدائهم .. فتناول البيت الهاشمي بالنقد والمجوم ، فكانت له صفحات مريرة ضد الحسن وفيصل وعبد الله . ورامهم بلسان لا يفر ، وقلم لا يكاد يأن ، وفضح الصهيونية العالمية في بيان لا يختلف اثنان في أنه من أعظم التوار في نصرة القومية العربية ، وفي العمل لبناء هذه القومية وتدعيمها عن أي سبيل .

فلقد حاول رشيد رضا أن يتصل بالزعماء من العرب ومن الغربيين . وكتب إلى هؤلاء وهؤلاء ناصحاً طوراً ، ومهدداً طوراً .. فأرسل إلى الحكومة الإيطالية الناشئة بعد الحرب الكبرى الأولى ، أن ترسم طريق الصداقة مع الشعوب المنحررة ، وأن تبعد عن أساليب جارتها : إنكلترة وفرنسة في الاستعمار والاستبداد والاضطهاد .

الوحدانية في مصر القديمة

بقلم الدكتور عبد العزيز صالح

وامتاز من أولئك الخواص من سمى طفله بعبارة ضمتها عقيدته في ربه، مثل «نثر مر ماعت» بمعنى الإله بحب العدل، و«نثر وسر» بمعنى الرب قادر، و«نثر نخت» بمعنى الرب مقتدر. كما امتاز منهم من نصح بنيه ومريديه بما يرضاه الإله أو أباه، وأكد تطلعه إلى رضا الإله في دنياه وآخره، دون أن يرمز أحدهم إلى إلهه بما تعود الناس أن يرمزوا به إلى أربابهم من أسماء وهيئات وجنوم.

وعلى الرغم من تطلع أهل الفكر في الدولة القديمة إلى عبود مطلق يوجوهه للدنيا والآخرة، لم يشعر أحدهم بما يدفعه إلى التوحيد الصريح، والدعوة إلى تغيير عقائد قومه، وبذلك تعدد الأرباب. وفوت على أهل الفكر إحساسهم بضرورة التغيير والتوحيد أسباب عدة :

فقد كان من الميسور أن يتلمسوا دافعاً مقبولاً للتغيير والتوحيد، لو تباينت عقائد قومهم، ودعا بعضها إلى سبل المعروف، وأجاز بعض آخر سبل المنكر. ولو تأتى هذا التباين عنها لتكثر بعض المؤمنين لبعض، وضاقوا بنضارب العقائد وأربابها. ولكن شيئاً من ذلك لم يحدث... وظلت عقائد المصريين متشابهة في جملتها، تستحب العدالة «ماعت» بمعناها الواسع، وتدع تحديدها للعرف وقوانين الفرعون، وتدعو إلى الإيمان بالحياة الأخرى، وتدع تصويرها للكهان وأخيلة المؤمنين !

وكان من الميسور أن يتوفر لدعوة التوحيد حافز آخر، لو أسرفت طوائف المصريين في التعصب لأربابها، وأسرفت في عدايتها لمن عداها من الأرباب.

بشر بالوحدانية في مصر القديمة دعوتان : دعوة آرهما الحكام ونادت بإله أكبر يهيمن على الأرض وأربابها على نحو ما يهيمن الفراغة على شئون مصر وأهلها. وأخرى صدرت عن الفلاسفة وكبار الكهان ونادت بإله خالق قديم برأ الوجود بأربابه وناسه وأرضه وسماه.

وأفضت دعوة الحكام إلى إيمان المصريين بإله أكبر لدولتهم أطلق أصحابه عليه، اسم حور، واسم رع. كما أدت دعوة الفلاسفة وكبار الكهان إلى الاعتراف بإله خالق للوجود، دعاه بعضهم باسم أتوم، ودعاه آخرون باسم رع أتوم، ودعاه سواه باسم بتاح تافن. وأفضت الدعوتان إلى تصوير الوحدانية في عهود

الدولة القديمة (خلال القرون ٢٩ - ٢٣ ق.م) بصور شتى. فغام أمرها على سواد الناس، واكتفوا بأن سلموا بسيادة إله الدولة، وقدم خالق الوجود تسليم الطاعة والتقليد، وانصرفوا بإيمانهم إلى أرباب محليين نسبوا إليهم حفظاً من المقدرة في شئون الدنيا والآخرة، ورمزوا إلى كل منهم بجسم وهيئة، ودعوه بأسماء عدة.

وابتغى خواص الدولة القديمة أن يفسروا إدراكهم للوحدانية تفسيراً تقبله عهودهم، فسلموا مع جمهرة الناس ببركات أربابهم المحليين، وسلموا مع الحكام بحلال عبود الدولة الكبير.. كما آمنوا مع الفلاسفة بأزلية خالق الوجود، واثبوا من كل ذلك إلى الإيمان بإله خفى دعوه بلفظ مطلق، وهو لفظ «نثر» أى الإله، ولقب مطلق وهو «ور» أى العظيم، دون أن يروا حاجة إلى تحديده باسم لازم أو تخصيصه بجسم وهيئة.

يحدّده أهله من حين إلى حين من المذاهب المستحدثة المقبولة . ولو تأتّى ذلك لقابل المجدّون صلابة المترتين بمثلهما ، وتكرر الصدام بينهم حتى يقضى إلى التغيير المنشود . ولكن حدث على الضد من ذلك أن تجتحت عهود الدولة القديمة في التخلص من التزمّت الشديد وعواقبه ، واتّصف الفكر خلالها بمرونة نسبية تقبل معها بضعة مذاهب جديدة ، واستطاع أن يسير أصحابها في أناة أطلّقت حاسنهم وقلّت اندفاعهم نحو ضرورة التغيير . وحدث من ذلك أن احتلّمت منافسة عنيفة بين مذهبين كبيرين : مذهب ملكى انتصر للإله رع رب الشمس ، وآخر شعبيّ انتصر للإله أوزير رب العالم السفلى . واستمسك كل من المذهبين بسيادة ربه على ملكوت الموتى في الأرض والسما . ولو تزمّت المصريون إزاء المذهبين ، لأفضى ذلك إلى سيادة قوسهما واختفاء الآخر ، أو طال خصامهما وانفرد كل منهما بأرائه . ولكن المرونة المصرية عاجلت الأمر بأسلوبها الخاص ، فصالح المذهبين ، وأكدت للناس رابطة الفراعنة بالربان . وأن رع أبهم وأوزير أخوهم .. وأنه من الخير أن يقرضوا للإله رع نفوذاً أسفل الأرض حتى يستغنى الحق بنوره . ومن الخير أن يقرضوا للإله أوزير نفوذاً في السماء حتى يرمى الأبرار الذين ترفعهم أعمالهم إليها ! ومن خلل العوامل التي أحاطت بالدين في عهود الدولة القديمة ، ظل تعدّد الأرباب ضارباً أطنابه ، واطمأنّ سواد الناس إليه واعتادوه ، واستغله الفراعنة وحالوا به دون تركيز النفوذ الديني لدى كهنوت معبود واحد ، وأوهوا به أتباع كل معبود أنهم معهم ، وأنهم لا يأتون عليهم حرية عقائدهم . واقتصر مسعى الوجدانية تبعاً لذلك على شبهها الثلاث السابقة ، وهي : الإيمان بمعبود أكبر وصفه أصحابه بأنه « يشرف على الأرباب وليس من رب يشرف عليه » . والإيمان بمعبود خالق وصفه فريق من أصحابه بأنه « دائم الوجود » . وتصور فريق آخر أنه يقوم مقام القلب واللسان بين الأرباب

ولو حدث ذلك لاضطر أهل الفكر إلى الدعوة إلى معبود واحد لا يتأثّر عن عبادته فرقة أو نزاع . ولكن حدث ما غاختلف ذلك تماماً .. واستطاع المصريون أن يتناسوا تعدّد أربابهم ويتأين أشكالهم ، بسبل أربعة : فافترضوا صلات أسرية بين أرباب الحواضر المتقاربة ، وافترضوا قرابة وثيقة بين الأرباب في مجموعهم وبين الفرعون الحاكم ، وبينهم وبين جدّهم الأكبر خالق الوجود ، وأنزلوا بعض أربابهم منزلة القديسين والأولياء ، واتخذوهم وسيلة للتّزلف إلى آلهة الدولة الكبار .

وتصادف أن روى المصريون أخبار خصومة عنيفة بين ثلاثة من أربابهم الكبار : أوزير وحور في جانب ، وست في جانب آخر . ولكنهم تعدّوا في الوقت نفسه أن غلّغوا أنفسهم عن هذه الخصومة بأنها حدثت وانتهت في زمن بعيد ، وأن ربّ الوجود استنكرها وأورث بأس الأرباب الثلاثة للفراغة منذ أمد طويل !

وكان من الميسور أن يتأتّى التغيير حافظاً ثالثاً : لو اقتصر مسعى رجال الدين المصريين على الكهنوت وحده ، أو اقتصر صفوفهم على طائفة بعينها . ولو تم ذلك لتضخمت نقائصهم وعيوب عقائدهم ، وخاض المتحرّرون في أمرهم وأمرها . ولكن شيئاً من ذلك لم يحدث . وظل الكهنة المصريون يعملون لشئون الدين والدنيا معاً ، واستمروا يأخذون في حياتهم الخاصة بما يأخذ به كل الناس ، واتسعت صفوفهم لكل من توفر له حظ من التقوى والمعرفة . ولم تأب جماعة منهم أن يسهم الأمراء ورجال الحكم في الإشراف عليها ، أو يسهم أحد أفرادها في خدمة معبود غير معبودها ليستفيد من موارد معبده . وترتب على ذلك كله أن غدا معظم الكهان والمتقنين وأصحاب السلطان المصريين ، ضالعين جميعاً في الإبقاء على كثرة المعبودات ، مشتركين جميعاً في النفع منها !

وكان من الميسور أن يتوفر للتغيير مبرر رابع ، لو تزمّت الفكر المصرى القديم ، وأبى أن يتقبل ما كان

الإله من لا يأنفون من تسميته من أمون ، وهلم جرّاً . واستمرت وحدة الربوبية تسلك سبيلها خلال عهود الدولة الوسطى (بين القرن ٢١ - ١٨ ق.م) ، واستطاع أصحابها أن يطرقوا معاني جديدة للتعبير عن سعة ملكوت ربهم وطقى عدالته . فأشادوا برعايته لأموار الخلق أجمعين ، بغض النظر عن اختلاف طبقاتهم وألوانهم ، وقالوا يسبحونه ويدعونه باسم أتوم ، أى التام المكتمل :

أتوم ، خلقت البشر جميعاً ، ولويت ميثاقهم .
ووهبت الحياة لهم جميعاً ، وفرت بين ألوانهم ،
يا سيداً لرباء الأسير ، يا لطيفاً بمن دماه !

نهأت للوحداية آفاق جديدة ببداية عصر الدولة الحديثة في أواخر القرن السادس عشر ق.م. وحاولت مصر في أوائل هذا العصر أن تؤكد كيانها العالمى في الحرب والفكر والحضارة ، فحاربت وصادقت وحالقت وسدت آفاقها السياسية والتجارية إلى ما لم تكن تمتد إليه في عصورها القديمة . وسرت بين أهلها موجات طاغية من الحساس الشعبي والحساس الفكرى . وكان نصيب الحياة الدينية من مظاهر هذا الحساس عدد من التسابيح والأناشيد الطوال نظمها أصحابها في حمية دافقة ، وعبدوا بها إلهاً عظيماً عبده أسلافهم باسم أمون ، وأعلته فراعتهم إلهاً أكبر للدولة .

كان أمون في عقائده الأولى رباً للماء كما ادعى بعض أصحابه ، ورباً للهواء كما ادعى بعض آخر ، وكان اسمه يعنى « الخفى » خفاء الاسم وخفاء الصورة لدى بعض أنصاره ، ويعنى « الخفيظ » لدى بعض آخر . وأضاف عبده إلى ربوبية الإخصاب ، عن احتالين هما : فطنة الكهنة لما يحمله الماء والطقاء من عناصر الإخصاب ، وميل العوام إلى الربط بينه وبين إله آخر قديم عيلوه باسم « مين » ، وتصوره متكلاً بربوبية الإخصاب الجنسي في كل صورة . ثم زاد

والناس ، يفكرون بوحيه وينطقون بارادته . ثم الإيمان المتقطع بمعبود خفى فرد ، عرفه أصحابه باسم نثر ، ونعتوه بأنه المطلق ، ورب الأبد ، ورب الكل ، ووصفوه بأنه « إله عظيم لا يدرك اسمه ... سيد فرد » .

وانتهت عهود الدولة القديمة بثورة طبقية جامعة ، أدت إلى إضعاف الملكية ، وتعديل أوضاع المجتمع . واتجه الناس بعدها وجهتين في أمور الدين : وجهة انطوائية انطوى أهل الأقاليم فيها على الولاء لأربابهم المحليين . وأخرى متحررة حاول أصحابها أن يوجهوا تيار العقائد إلى إله الشمس رع أكثر ممن عداه من الأرباب .. فسبحوا له باعتباره الإله الخالق والإله الأكبر في آن واحد ، وأشكوا أن يملئوه معبوداً فرداً ، ويتموه به آية التوحيد ، لولا أن اعترضتهم مرونة الفكر القديمة فأرضتهم بانصاف الحلول ، وصرقتهم إلى الإيمان بوحدة الربوبية عوضاً عن وحدانية المعبود .

تطلع أولئك المجددون إلى إله الشمس رع . واتحدوه قبلهم ولكنهم حين اتجهوا إليه فصلوه بأربابهم القدامى .. ولم يقتضوا منهم ، واكتفوا بأن أدبجهم معه . ووصلوا بين أسماهم واسمه دون أن يحاولوا إقناعهم فيه . وهكذا حرص أتباع المعبود جحوتى .. على أن يسموه جحوتى رع . وسارع أتباع المعبود سوبك فسماه سوبك رع . وسمى بعض أتباع پتاح معبودهم پتاح رع ، وقلدتهم كثيرون غيرهم . وزاد بعض أتباع أوزير خطوة صريحة فتنادوا بأن أوزير من رع أو هو شبيه رع . وأومع هؤلاء وهؤلاء أنفسهم بأن من أجازوا عبادتهم من الأرباب الكثيرين ليسوا في غالب أمرهم غير أوجه عدة من جوهه واحد ، وصور مختلفة من كبيرهم رع ، وأنه ليس مما يؤثر في فردية الجوهر أو المعبود ، أن تختلف صوره وتتعدد وجوهه . ثم تعدوا الربط بين إله الشمس وبين بقية الأرباب إلى الربط بين كل رب وآخر من هؤلاء الأرباب .. فأصبح أصحاب الإله پتاح لا يأنفون من تسميته پتاح سوبك ، أو پتاح خونسو . وأصبح أتباع

ما يعمرها من صنوف الحياة وصنوف الكائنات ، وأسهبوا في تعداد ظواهرها وخوافيها ، ونصوا بتقريبها إلى ربهم في شغف شديد ، وكلما ازداد تقربهم إليه زادوا له في الحب الشديد ، فأصبح بعضهم يصف ربه بأنه « رب الخلاوة عظيم الحب » ، ويسبحه فيقول :

« كائن فرد عفت كل موعود ، واحد أحد أبدعت الوجود يا من صدر البشر عن مقلته ، وربيد الأرباب بمنطق له .
واهب الحياة أساك المساء والطير في كبه الساء
مرسل الأنفاس للفرح في الصسية . صبي اللودة في التربة
قدرت ما يحيي الضل والزواصف والمواجم
رزقت الثيران في الجصور ، وريبت الطير في كل فن »

وإيتي المؤمنين أن يردوا فضل ربهم حمداً ، فقالوا يسبحونه :

« لجاء عليك يا من قُلت كل هذا ، واحد أحد كثير الأياض...
يا من يقتضى الليل ساهراً والناس نيام ، فك الحمد بكل صد...
تذكر لك لأنك تجهد نفسك معنا ، ففسد لك لأنك سويتنا...
بناءً على غير من الرتبة حينها .
وك لله المهيمن / من كل أرض ، حتى أمال السماء وعرض
الأرض وعق القمر »

آمن أصحاب آمون غطاء جوهر ربهم ، واطمأنوا إلى وجوده في كل الوجود ، ولكن عزت عليهم أمور ثلاثة ، وهي أنهم لم يكتفوا له باسم واحد ، ولم يزوهه عن التشبيه ، ولم ينكروا تعدد الأرباب إلى جانبه . فتصدوه باسم آمون وأمون رع ، ووصلوا بينه وبين مسميات توارثها عن دياناتهم القديمة مثل : بحري وأنوم وحر آختي وما إليها . وتوارثوا عن أجدادهم أن يرمزوا إلى ربهم بآيات من آيات قدرته . وهما الإخصاب والشمس ، وأن يصوروه بآتيه في هيات ثلاث : هيئة رجل ناضج تبض فيه آية القدرة على النسل والإخصاب ، وهيئة رجل برأس كيش أقرن من الكباش المحصنة الطلقة التي توهم أصحابها أنها آية من آيات ربهم على الأرض ، وهيئة ثالثة يظهر الإله فيها بأحدى الهيئتين السابقتين مع إضافة قرص الشمس فوق رأسه . واتسعت صدور بعض المؤمنين لتعدد أسماء ربهم

أنصاره فأضافوا إليه نصيباً من ربوبية الشمس وربطوا بينه وبين ربه ، ودعوه آمون رع .

تركزت عبادة آمون في مدينة طيبة ، ونشأ فراعنة الدولة الحديثة في نفس المدينة ، وكان من الطبيعي أن يتشبهوا لربهم ومجدوه ، فأعلنوه ملكاً على الأرباب ، وتعدوا على أن يردوا الفضل إليه فيما ينجحون فيه . فلما حاربوا خارج حدود مصر ردوا ذلك إلى أمره ووجيه ، ولا تولت انتصاراتهم وأعجادهم ردوها إلى تأييده ونصره . ولا ابتغى كهانهم أن يسبحوه نسبوا إليه كل ما يليق بمكانته الجديدة من نعوت ، فردوا إليه ربوبية النشأة الأولى ، كما ردوا إليه ربوبية النشأة الأخيرة ، واعتبروه رباً للوجود . ولا ابتغى شعراؤهم أن يمجّدوه نسبوا إليه صفات الإله ممنوت رب الحرب القديم ، ونعوت الإله حور رب الدولة وحامي عرشها القديم ، ونسبوا إليه سيطرة وهيمنة على ما امتدت إليه آفاقهم السياسية والحضارية من أفطار العالم القديم . وترتب على الإسراف في تمجيد آمون أن ظهرت له طائفتان من التساييح .. طائفة غلب الخلط عليها وبعد بها عن مطلق التوحيد ، وأخرى وضع القصد فيها ودنت من دائرة التوحيد إلى حد كبير . وحاول أصحاب هذه الطائفة الأخيرة أن يصوروا جوهر ربهم ، وابتغوا به جوهر رب الخليفة والوجود أيّاً ما أحاط به من أسماء ونعوت . ولا تبنوا أن عقائد عصرهم جمعت إلى آمون الخفي ربوبية الهواء ولواء والخلق والإخصاب والشمس والنبوة على الإطلاق ، ارتضوا ذلك منها ، وفسروه بما يشبه عقائد الحلول . فصوروا ربهم على أنه فرد مطلق خفي ، ولكنه حافظ كل شيء ، حال في كل شيء ، موجود في كل الوجود ، ووصفوه فقالوا إنه :

« أكبر من في السماء ، رأس من في الأرض ، رب الكائنات ، حافظ كل شيء ، وباق في كل شيء » .

واستحب المسيحيون أن يوجهوا الناس إلى فضل ربهم المطلق ، فوصفوا لهم آلامه في الطبيعة الواسعة بكل

من عباده أن يتخلوا الشمس له رمزاً وآية .

وسلكت دعوة التجديد سبلها في حذر وهودة ، وتقيلها الكهان بمرونتهم التقليدية القديمة . واستحب أن يطويها تحت ظله فريقان : فريق من أتباع الشمس تعبوا ربهم بأسمائه القديمة : رع وخبري وأتوم ووع حر آختي وهرم آخت . وفريق من أتباع آمون أصروا على سيادته لكوكب الشمس وما سواه من كواكب السماء وكائنات الأرض . وبدأ التنافس بين الفريقين على توجيه دعوة التجديد ، وأوشك أتباع الشمس أن يتصدروها في عهد الفرعون تحتمس الرابع . وكان قد بدأ عهده باعلان انتسابه إلى رب الشمس ، وادعى أنه تراهى له في رؤياه وأوصاه أن يرعى شئونه . وشجعت هذه الدعوة أتباع الشمس وأنصار أتون ، فزجوا بدعوتهم في صفوف الجيش . وأطلقوا على بعض سراياه اسم سرية ساء أتون ، والسرية اللالاعة كأتون . وتقدموا باسم أتون إلى يدى الفرعون ، ووعدوه النصر طالما شابه ، « يشتهرون بأنه لم إذا خرج لحرب يتقدمه أتون » . « ينسب الجبال ويملأ البلاد حتى يرضع أهلها كما تليطه أمهاتهن » . وأبغضوا بذلك أن يجعلوا ربهم أتون نيداً لأمون ، بقدر النصر مثله ويسيطر على أمور العالمين مثله . ثم أرهصوا للفرعون برمز معبودهم الجديد ، وصوروه على هيئة قرص ممتلئ تتدلى له يدان بشريتان تحيطان اسم الفرعون ورسمه بالحماية والرعاية .

ولم يطل الأجل بتحتمس الرابع وتجديدات عهده ، وتبعه على العرش ولده أمنمحتب الثالث ، وحاول أن يتخذ لنفسه مناجاً وسطاً بين أتون وأمون ، فساير دعوة أتون وصح بعبادته جبهة في طيبة ، وبشر باسمه في قصره . ولكنه تعمد في الوقت نفسه أن يخاف آمون وبطانته فأعلن أنه ولي العرش عن أمره ، وأغذق العطايا على معابده وكهنته . وترتب على سياسته ذات الحدين نتيجتان متضادتان : فحدث من ناحية أن رجحت كفة أولياء آمون في صراعهم مع أتباع الشمس على

واختلاف رموزه وكثرة المعبودات إلى جانبه ، وضاعت بكل ذلك صدور بعض آخر . وتغنى هذا البعض لو اهتدى إلى التعبير عن ربه باسم واحد ، والزم إلى آيات قدرته برمز واحد ، وإعلان وحدانيته صريحة واضحة . ولم يكن من سبيل إلى تحقيق هذه الأمان في يسر وعلائية ، أو دفعة واحدة .. وكان لابد أن تعرضها مرونة الفكر القديمة ، وتراث العقائد القديم المتسيطر على عقول الناس وعاداتهم .

وحاول المجددون أن يبدأوا بتجديد اسم معبودهم وتجديد رمزه ، وأوحى الحذر عليهم أن يربطوا بين الجديد الذي يؤدونه ، وبين القديم الذي تعودوه معاصروهم . وفي غمرة ما تطارحوه عن الربوبية وآياتها تردد بينهم اسم « أتون » . وهو اسم قديم تداوله أسلافهم بمعنى « الكوكب » منذ عهود الدولة الوسطى ، وانجبه به أدياء البلاط الفرعوني وجهتين : وجهة لفظية يدل فيها على كوكب الشمس ، وأخرى دينية يتم فيها عن الإله المنحكم في كوكب الشمس . فكانوا إذا عبروا عن اتساع سلطان فرعونهم قالوا : إنه يسيطر على ما يحيط به أتون . وإذا عبروا عن لحاقه بالفريق الأعلى قالوا : إنه لحق بأتون . وإذا بشروه بسعادة الآخرة دعوا له أن يرضى عنه الإله المستقر في أتون . وجرى أدياء الدولة الحديثة على المنوال نفسه ، وكانوا يقولون أتون نهر بمعنى كوكب النهار ، وأتون نوع بمعنى كوكب رع .

ولما طال ترديد الأدياء لاسم أتون ، استحبه المؤمنون المجددون ، ورجحوا الصبغة اللاهوتية فيه على الصبغة الأدبية ، ورأوه يكفى للتعبير عن اسم ربهم ورمزه ، وأقنعوا أنفسهم بأنه لا يقلل من جلال ربه المطلق أن يرمزوا إليه بأية الشمس . فما من شك في أن من يدبر أمر كوكب الشمس ويتحكم فيه وينظم مسيره قادر على أن يدبر أمور المخلوقات كلها ، وأن من خص كوكب الشمس بأية النور والنار والضمخامة وقدره الإخصاب دون سائر الكواكب ، قمين بأن يرضى



كثيبت السوء والكره من يفسدون روح حور
 نسى سمواً بيه هيئة الصفر . وهم يحلقون
 من على ن أسفل : أرواب السماء ،
 مدة سطر ، القردة العليا ، ربات
 لأوس ، أرواح العالم السفلي في
 هيئة الطيور

وانحصرت على هذا اللبس الديني أو الخلط الديني
 في طرفين : فرعون كان بيده حسم الخلاف لو أراد ...
 لولا أنه جرى على ستة أسلافه ، وأثر الإبقاء على تعدد
 المذاهب خشية أن تتركز سيطرة الدين كاملة في جانب
 مذهب واحد ، وطائفة من كبار كهنة آمون تهيأ لهم من
 الرأاء العريض وسلطان المناصب ، ما أربب الناس منهم
 وجعل التغاضي عن عقائدهم أمراً غير ميسور . ولم يعد
 من سبيل إلى اكتمال دعوة التوحيد إلا إذا اختصم الطرفان
 أصحاب الزمام : الفراعنة وكبار الكهان ، أو تهيأت
 حوافز جديدة عنيفة لإصلاح الدين كله .
 وللمرة الأولى ، تهيأ العاملان في عهد فرعون شاب
 ولى عرش مصر في النصف الأول من القرن ١٤ ق.م .
 وبدأ حكمه باسم أمنحوتب (الرابع) ثم غيّر إلى أختاتون .

توجيه دعوة أتون ، واستطاعوا أن يترجموها لبعض الوقت ،
 ولكن على دحّك . وتعمدوا أن يفسدوا عليها انطلاقها
 وبساطتها ، وأن يخذعوا الناس عنها ويلبسوا عليهم
 أهدافها . فألقوا اسم أتون بأساء ربه آمون ، واعتبروه
 مرادفاً لها ، وكأنه لم يثبت على العقائد شيء جديد .
 غير أنه حدث من ناحية أخرى أن استغل المجددون
 هذا التلبس المتعمد ، وجهروا بتسايعهم لأتون ،
 دون خشية من خصومهم أولياء آمون . بعد أن لبسوها
 بأساء ربهم وألقاها كما شاعوا ... عن تسليم تارة ،
 وعن تعمية وتضليل تارة سواها .
 واستمر اللبس بين القديم والجديد ، وبين آمون
 وأتون ، خلال عهد أمنحوتب الثالث ، واستمرت تساييح
 الدين تقرب من التوحيد حتى تكاد تبلغه ، ثم تعود
 ثانية إلى التعدد فخطيل فيه وتعيد . وظهر منها ما تطلع
 إلى ربه في السماء ، وقال يسبحه :

« عروبهك روح البهيم كن بهر ، حين تشرق مصداً ديرة بقطاع ...
 اشمنت في كن وجه ولا يدركك أحد ...
 أيها المذبح أهدت يدك ، أيها حدي لا علق ...
 برأك تعلق تطوى السماء ، وسرواك حتى عن الحصى ...
 عروبهك أتون بهر ، حادق الخلاق وعذر حياهم ...
 باحير أم للأرتاب والناس ،
 أيها انصرف ربيع الهاد ... أيها الجبل رفع نفسه نفسه ...
 أنت ممدح ما تحمزه الأرض ، أنت حمود آمون البشر ...
 دبرت مكثت عسود ، عظيم أهد فيما تفعله ...
 يا من رفع يده في حروف السوء ، يا من يبرر العالمين بكونه ...
 مسلم القسود والأهله ، هي حر كلها أراد ، وهي رد كلها أراد ! »

واستمر تطلع المجددين إلى ربه المذسود ، وناجوه
 في حرارة وجب وإيمان ، وأيقنوا أنهم إذا هلكوا للكونك
 أتون ، فليس الكونك هو المعبود ، وإنما ربه أتون
 هو المقصود . غير أنهم كلما سبحوا له بمثل نشيدهم
 السابق ، اضططروا إلى أن يسبحوه بأساء ربه آمون وأتون
 وأمون وحور في آن واحد ، واضططروا أن يصفوه فرداً
 وكبيراً لجماعة الأرواب في آن واحد ، واضططروا أن
 ينزهوه عن المادية ويتخللوا له جسداً في آن واحد !

فيها . وأصر كهنة آمون للفرعون العداء وجافوه ، فبادلهم جفاء بجفاء ، وصارت الأمور بينهما من سوي إلى أسوأ . وأبدت عين البغض بين الفريقين كثيراً من مساوي خافية ، وساوي أخرى كانت تنفاضي عنها عين المجاملة .

فإذا بالولاء للأرباب العليدين دون الرب الذي آثره الفرعون ، يبدو له ضلالاً مبيتاً . وإذا بكهنة آمون يبدون للفرعون برأهم وسلطانهم كأنهم أرباب دولة داخل الدولة . وإذا بالعباد العديدة لبقية الأرباب تلبو للعرش كأنها تختص خيرات الدولة بغير طائل . وإذا بتصوير الرب على هيئة البشر والكنائس عنه هيئة الحيوان بعترا ضريباً من التمجيد والتهان . وإذا بالأساطير القديمة والتأثير الماثورة التي تنافلها الناس جيلاً بعد جيل ، تبدو للمجددين من لغو الأحاديث . وإذا بأوجه التشابه وأوجه الخلاف بين العبادات تبدو لأنصار الفرعون ذليلاً على قسوة الفكر ومخوض القصد . وإذا بدعوة المحافظة التي استمسك أتباع آمون بها وصبغوا عقائدهم بها . تتضخم في نظر دعاة الإصلاح فيجدونها تزمناً مقيتاً يقيّد حرية الناس في أحاديثهم وآدابهم وفنونهم وليس في دينهم وحده .

وتطلع أمحنوب إلى ما وراء حدود بلاده ، فإذا بالروابط التي استنها أجداده وآبائوه لتوطيد صلات مصر بعلمائها وجيرانها وأتباعها ، عن طريق التلويح لهم بياسها تارة ، وتنشئة أمرائهم في العواصم المصرية تارة أخرى . والإصهار إليهم تارة ثالثة ، أو شكت جميعها على الوهن ، ولم يعد يد من أن يحل محلها رابط جديد . وفي العام السادس من حكمه جهر أمحنوب بعقيدته ، وأعلن التوحيد خالصاً ، فتأدى إليه واحد لا شريك له ، ولا محل لتعدد الأرباب والرباب إلى جانبته ، ليس هو آمون ، ولكنه أتون ، وليس هو ممن تقوم عبادته خلف أستار . وأسرار شأن الأرباب الأقلمين ، ولكنه إله يشهد الناس آياته دون حجاب ،

نشأ أمحنوب الرابع ذا نفس حساسة مرهقة ، وانجذب منذ صغره إلى تيارات الدين ، ولا اشتد عوده شارك أباه على العرش بضع سنين ، فحفظته هذه المشاركة على أن يحاول إثبات شخصيته وتنمية فرديته ، كما ساعدته على أن يتعرف على تيارات السياسة والدين . وقد تحير بحاله في شئون الدين ومناهجه ، واتوى لنفسه مهاجاً يزعم به دعوة أتون ودعوة التوحيد .

ولا تبيهاً لأمنحوب أن يشر بمناهجه ، بدأ هذا التبشير على حدر وهواة ، وتابع سياسة أبيه .. فحاز أنصار آمون ولم يخل عليهم ببطاء ، وناصر أصحاب أتون ولم يخل عليهم بتأييد ، ثم ابتنى أن ينير السبيل لهم وليقية الناس ، فشيّد لربهم معبداً في رحاب الكرنك ، حدد فيه رأس عقيدته الجديدة ، وأعلن أن العبادة ينبغي أن تنحى إلى « الولد أتون الحى » ، وأن أتون ما هو إلا « روح حر آتت بتل في الأفق على هيئة الله في الكوكب أتون » ، أو هو « الولد روح مادي في هيئة أتون » **لوكة الرابع** ورع حر آتت اسمين مترادفين **روح المظربون** إلى الشمس بهما منذ عهد الدولة القديمة ، واستهدف أمحنوب من الدعوة بهما أمرين هما : ألا يفاجئ الناس في بداية أمره بأساه جديدة لم يألفوها ، وأن يوحي إليهم أنه لا يأمرهم بغير العودة إلى معبود القطرة .. معبود أجدادهم الأولين .

وابتنى أمحنوب أن يرغب الناس في إله ، فسماه « الولد » ، وربط بينه وبين آية النور المستعجة في كوكبه .

وعلى الرغم من بساطة الاستهلال الذي بدأ أمحنوب دعوته به ، أوجس كهنة آمون خيفة منه . وقدروا أن يافعا مثله يستطيع أن يزعم مذهباً في الدين ويفتي بالرأى فيه . خلق بأن يتأني على يديه تغير كبير ، وأنه إذا كان الجد تحوتس الرابع ناصر أتون وكاد يسوّده ، ولم يفسد عليه أمره سوى قصر أجله ، فقد يطول العمر بالحفيد أمحنوب الرابع ويتم الدعوة ويزيد



أختانين زعيم دعوة التوحيد

وعرضت أناشيد من الإله الظاهرة في حجج
فطرية مقنعة ، استخدمت المقاتلة فيها بين حال
الأرض وأهلها حين غياب نور الرب وحين ظهوره .
فكلما غاب أظلم الكون وأصبح كالموت ، وجميع الخلق ،
وييسر الهب ، واستشرى الوحش ، وسعت الزواحف ،
فإذا أشرق آتون بدل الحال غير الحال ، فشتت الظلمة ،
وبسط الأشعة وكفل الأمن ، ويسر السعى . وأوشك
منطق هذه الحجج أن يقول ، فمن يكون إذن أولى
بالتقديس من هذا الرب ؟

وحرص أهل الدولة الحديثة قبل الدعوة على تدبر
من الإله ، وأسهبوا في تعداد خوافها ، فسقطت أناشيد
أختانين وزادت فيها ، ودعت أهل المنطق إلى إله قادر ،
يهب قدرة النسل للنساء ، ويخلق من النطفة بشراً ،
ويهب الحياة للجنين في بطن أمه ، وإذا ولد أنطقه
ودبر أمره . ثم هو يبنى بأفراخ الطير كما يبنى بأجنة
البشر ، فالفرخ يكون على أهبه الصَّوْصُوه وهو في
البيضة المحكمة ، ويقدر الإله أنفاسه وهو فيها ، ويهبه
القدرة على نقرها وهو فيها . وكاد منطق هذا الوصف

وما من بأس في أن يعبدوه في العراء وحينما سقط من
كوكبه على الأرض شعاع . وتزه فنانو الدعوة ربهم
عن أن يرمزوا إليه بيثة إنسان أو جسم إنسان ورأس
حيوان ، وآثروا له رمزاً طبعياً يراه كل إنسان ، ترجع
بشائره إلى عهد ثعوثس الرابع ، وهو رمز كوكب الشمس
بكل ما فيه من قدرة ربانية مسترة وجسم ظاهر مضى ،
تصدر عنه أشعة عدة وأكف مبسوطة تمتد على الأرض
لتهب الحياة . ولم يتصور الفنانين في تصوير أكف
الإله المبسوطة تجسداً له أو انقاصاً من روحانيته ،
واعتبروا تصويرها نوعاً من التعبير الفني يغني عن
الوصف والكتابة ، وكان شأهم في ذلك قريباً من شأن
فنانى عصر النهضة المسيحيين حين صوروا يد الله بين
الغمام أو فوق الغمام ونحتوا لها التماثيل !

وبدا آمنحوتب بنفسه ، فترا من لفظ آمون في
اسمه ، وسعى نفسه أختانين ، وهو اسم لم يتضح معناه
حتى الآن . ويحتمل أن يعنى المختص لأتون ، أو النافع
لأتون ، أو المجد لأتون . وهاجر بأهله وأتباعه من
عاصمة الشرك القديمة « طيبة » إلى أرض تروم أنها
أرض بكر ظهور لم يندسها شرك في العبادة ، ولم يعبد
فيها إله أو إلهة ، تتوسط أراضي القطر ويقوم عليها تل
العابرة الحالية ، وسماها آخت آتون أى : أخت آتون أو
مشرق آتون .

وتخرجت أناشيد الدين الجديد تناجي ربه وتكشف
للناس عن يسر وحدانيته وجلالاتها ، وسلكت في أسلوبها
ومنطلقها سبلا عدة . فتخبرت من آراء الأسلاف ما يقبله
المنطق السليم في شأن الشمس ونور ربه ، ثم جددت
فيه وأضافت عليه . وأخذت تستثير الفطرة تارة ،
وتناشد الفكر السليم تارة ، وتستميل الأذواق بسحر
البيان تارة أخرى . فصورت لأتباعها مناجاة الرب بالود
والحب والتبجيل ، وقالت :

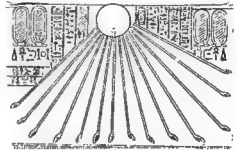
« تجميلك في ألق السله بديع ، آتون الحى أصل الحياة ...
أنت البهى ، أنت الجليل ، أنت المنير ، أنت المل على فوق
كل أرض . »

كله ، ونادت بإله رحيم في كل أمره ، محبوب في كل أمره ، لا أعداء له من الأرباب أو البشر ، ولا ضرورة إلى تخويف العباد بيطشه وتيجانه وميلانه كما جرى على ذلك الأقدمين . إله خلق الكون عن حب ورغبة ، واقتضت عدلته أن ينفع القريب والبعيد بنوره ، وتنبت آلاؤه بانتشار أشعته في أقطار الدنيا بأسرها ، دون تفرقة فيها بين أبيض وأسود ، فهو رحيم هنا رحيم هناك، جواد هنا منعم هناك . فكيف لا يجتمع الناس إذن على عبادته كما اجتمعوا على النفع منه ؟ ولم لا تكون روابط الدين بين الشعوب أقوى من روابط العنف وروابط المصالح وروابط التلبس ؟

وقال أختاتون :

«أرب أحد دون شريك ، رأت الدنيا وكنت فرداً ،
رأت البشر والأسماء والأرقام وكل ما يسى على الأرض بقدم ،
وعلى جناح في الفضاء .
وقد انهار سؤرا والحيوان وأرض مصر ، وجهت كل فرد فيها
إلى موطنه ، وبدرته تسبح شوقهم .
فأصبح لكل فرد درته وتبين لكل فرد أجله
ونلت الألسنة بهم في التلق متبانية والحيات والأنوان متآزرة ، ...
أتوب يا ضو النهار يا عظيم الجود .
بلدناً ثمانية تبها الحياة وترسل الفيت من أجلها .
يموج الفيت فوق الجبال كالبحر الخضم ويسفر الحقل بين القرى .
ما أجل تدبيرك رب الخلق .
فيسان في الساء لأهل القفار ورسول الفلا روا يدب حل قدم .
وقيضان سواه لأرض مصر يأتي إليها من دنيا العلم ! »

قدّر أختاتون في دعوته خلاصاً من كل ما أحاط بهصره من مشكلات ، قضيا خلاص من تشقت الفكر بين كثرة الأرباب وكثرة العبادات وكثرة الأسماء ، وفيها خلاص من تناقض الفاسد واختلاف الأساطير ، وفيها خلاص من السلطان الواسع الذي ادعاه كهنة أمون لإلهمهم ولأنفسهم في السياسة والدين ، وفيها استخلاص لثروات المعابد من أجل التاج ومن أجل الدولة ، وفيها إحياء إلى الناس بالتخلص من قيود التراث القديم طالما تبينوا فيها ما لا يلهم عصرهم ومنطق التفكير فيه ، وفيها



كوكب « أنون » ينشر آيات الحياة والسلام بأباده وأشته

أن يقول ، فهل يعبد غير هذا الإله القادر من إله ؟
وربطت مذاهب الدين القديم بين الإله وعباده
بروابط شتى ، فتخمرت الدعوة الجديدة من هذه
الروابط .. روابط العطف والحب دين الجبروت والبطش ،
وأعلنت أن ربها عظيم المحبة ، وأنه أمّ وأب لكل من
خلق ، وأنه ينبغي على عباده أن يردوا فضله حمداً ،
وأن يسبح له البشر والحيوان والطير والنبات ، كل
منهم بطريقته وتسميته ، وقالت :

« الزهر ولبت الأرض يزدهر لمراك ، وتسلطك النشوة لحيالك ،
والأسماء تراقص على أقدانها ، والليور في أوكارها تظفر أجنحتها
وتنشرها تسيماً لأتوين الحى خالقها
« الأرض بأسرها عامرة بمحبك ، والعشب والشجر يتباهل عند ظهور
حيالك ، وأسماك الماء تراقص لمراك ... »

وبلغت الدعوة ذروة التجديد حين خرجت بدنيها
عن الإقليمية إلى العالمية . وكان أصحاب المذاهب
القدعة قد توهموا ربهم الأكبر معنياً بأرض مصر
وحدها ، منصرفاً بها عما سواها ، ثم زادوا خلال الدولة
الوسطى فسبحوا بقدرته على تمييز هيئات الناس وألوانهم
وطباعهم ، ولا ترامت حدودهم السياسية والحضارية
إلى الشمال والجنوب خلال الدولة الحديثة جعلوا لربهم
إشرافاً على ما امتدت حدودهم إليه ، ولكنه إشراف
الهيمنة والسيطرة ، تحيط عين صاحبه بأطراف الدنيا ،
وتبطش يده بأهلها . فعدلت الدعوة الجديدة ذلك

عاماً ، وأقسم ألا يبرحها ما دام حياً ، وزين أهلها له البقاء معهم ، وأسرفوا في التودد إليه والثناء عليه ، فكان منهم من يدعو أمامه أن يظل معهم ، حتى يسد البسج ويبيض الثراب وتتأرجح الجبال وينساب الماء إلى حيث ينبع ! وعلى الرغم من ذلك كله لم يطل الأمد بدعوة التوحيد ، ولم يتيسر لها من كثرة الاتكاع ما كان يؤمل لها ، ولم ينته الأجل بصاحبها حتى رأى عوامل التحلل والفشل تدب فيها من حيث ظن الخير ومن حيث لم يحسب !

اطمأن أختانئون إلى عاصمته الجديدة أختانئون وأطال المكوث فيها ، وكان أجدر به لو خرج إلى بقية العواصم والخواصر ودعا بشخصه فيها أو دعا بمواكبه .. ولو فعل لاتبّعه سواد الناس من غير عتاء وهم من تعودوا طاعة الفراغة والإيمان بقرهم من عالم السماء وحي أنبياء . واطمأن أختانئون إلى إخلاص أنصاره ، ولكنهم أسرفوا في تحجده ، واشغلوها عن الإخلاص لدعوته ، وأشكروا أن يبلغوه إلها وابن إله ، فتفاضى من ناحيته عن هذا الإسراف ، وهو من نهي عن الإسراف ، وحارب تعدد الأرباب ! واطمأن أختانئون إلى منطقية دعوته ، ولكن ما كان على سواد الناس أن يؤمنوا بالمنطق بسهولة ، وما كان يسيراً عليهم أن يجدوا معابدهم القديمة خواء بن عشية وضحاها ، أو محرموا من أعيادهم الدينية التي لم تكن تقطع ليقنعوا بأعياد أتون وحده ، ولربما سهّل عليهم ذلك كله ، وأمنوا بمنطق الدعوة .. لو اقترن هذا المنطق بتعديلات حيوية ، طبقية أو اقتصادية ، يعم نفعها عليهم ، وينصرفون بها إلى الدعوة وأصحابها ، أو انتصارات مدوية تنسبهم أمجاد الحرب القديمة التي تعودوا أن يردوا الفضل فيها إلى أئمة وبطائنة . ولكن شيئاً من ذلك لم يحدث ، ولم تأت الدعوة بمجدي يذكر في شئون الحرب وأوضاع الاقتصاد والحياة العملية لسواد الناس . واطمأن أختانئون إلى روح المسألة والإخاء التي دعا إليها ، ورجا أن تحقق العالمية لدعوته ، وتجذب شعوب الشرق إلى طاعته .. ولكن الشرق القديم في عهده كان

تشجيع للمجددين على التزام الواقعية الصريحة فيما شاموا التعبير به من أساليب اللغة والفنون ، ما داموا قد التزموا الواقعية الصريحة في أمر الدين ، وفيها تشجيع لجيران مصر وحلفائها على تفهم ديانتها بعد أن تخلصت من التعقيد وكثرة الأرباب والأساطير ، وفيها أخيراً رابطة عالمية روحية يمكن أن تربط مصر بهؤلاء الجيران وحلفاءه والأتباع برباط وثيق جديد .

تزم أختانئون مجالس الدعوة وأعلن نفسه نيبتها والمصطفى لنشرها ، وسلك سبيله إلى قلوب أتباعه بالمنطق والقناعة الطيبة ، والترغيب والتخويف في آن واحد : فاصطفى لنفسه حواريين يعلمهم كما علمه الإله ، وسارع بنفسه وزوجته وبناته إلى معابد العاصمة يوم العبادات ، ويرتل الدعوات . وابتعد بنفسه وآل بيته عن مظاهر التزم الملكى القديم ، وخرج بهم على أهل العاصمة يرونه ويرونهم على ما هم عليه . وفتح مغاليت حياته الخاصة للشالين والرماطين ، فصوروه في بشرية الخالصة ، وفي فرحة وحزنه ، وعشه وبتده ، وما أبطل به من أعراض المرض وعيوب البدن . واستغل أختانئون يديه جميعاً ، فبطش بإحداها بمعابد آمون وكبار كهنته بطشة الموتور ، ورفع بالأخرى أفراداً من أواسط الناس فجعلهم من الكبار الخواص ، وأغلق العطايا على من آزروا دعوته ووقفوا إلى جانبه . ورأى أن تشييد دور العبادة خير سبيل لنشر الدعوة ، فألوحى بتشيدتها باسم أتون ، والإكثار منها في أمهات المدن المصرية وخواص السودان وبلاد الشام . وطاب المقام لصاحب الدعوة في عاصمته أختانئون ، بعد أن هاجر إليها من عاصمة الشرك القديمة طيبة ، وجعلها مدينة فاضلة تعمل للدين والدنيا معاً ، تبشر بالإيمان السمح المستبشر ، وتشيد بالعدل في كل أمره ، وتردد تسابيح الشكر والصلوات لأتون العطوف الديان في معابدها ، كما تردد الأغاني والأنعام وأهازيج عشق الطبيعة والجمال في مجالسها . وطالت إقامة أختانئون في عاصمته نحواً من ثلاثة عشر

شر ، وازور قادة الجيش عن فرعونهم وتقموا عليه
تفريطه في سمعة مصر الخارجية وسمعة جيشها ،
فاستغل ذلك الحاقدين من بقايا كبار كهنة آمون
والمشنعين من معابده ، وبقايا أبناء الأستقراطية القديمة
الذين ساعمو أن يسود عليهم محذو النعمة من أنصار
الدعوة الجديدة ، وبقايا الكهنة العاديين الذين ارتبطت
مصالحهم بمعابد الأرياب المحليين . وطالت مؤامرات
هؤلاء وهؤلاء ، واستمروا يهونون من شأن الدعوة
ويشوهون أهدافها . وفي عجرة تطاحنهم مع أنصار
أتون ، مات أختاتون كدأ ، ولم يكن له ولد يرثه على
العرش والدعوة ، وإنما أخوان صغيران ، اتجه أحدهما
إلى مهادة كهنة آمون في حياة أخيه ، وسلم الآخر
ببأس خصومه والأمر الواقع بعد وفاة أخيه ، غارتد عن
دين أتون ، وعاد إلى طيبة مقر آمون ، وناصر دينها ،
وهو معابد أريابها ورياتها .



رب الشمس والخليفة كما دبر إليه المرتدون أنصار آمون رع

في شغل شاغل عن المساواة والإخاء ، ولم يخلص أمره
لخلفاء مصر وأتباعها وحدهم ، وإنما حاولت أن تسيطر
عليه كذلك أُمم عدوة قبية ناشئة ، تربصت بأتباع
مصر وأحلافها الدوائر ، وولت عليهم تهديداتها وهجاتها
فشغلهم عن أتون ودعوته .. ثم تطلعت إلى تناوة مصر
وبدأت تصرف المتاجر وأسباب الرخاء عنها . واطمان
أختاتون إلى ما كان أهوانه ينقلونه إليه من أنباء .. ولكن
بعض أولئك الأعوان كانوا أجاناب ، وكان منهم
غادعون ، فضللوه عن مصالحه الخارجية وعما ينبغي
أن يقابل الأعداء به ، كما كان منهم قلة مخلصون
أشفقوا عليه مرارة الحقائق وهو الضعيف معتل اليدين .
فهونوا عليه بأس الأعداء ، وطمأنوه إلى بأس جيشه ،
وأخفوا عنه تلمر قادته وخوفهم من ضياع سمعة البلاد
وتهديد أملاكها وسبل متاجرها ، فاستقام إلى أعيانهم
وانصرف إلى تساييح دعوته . واطمان أختاتون إلى تأييد
أمرته ، ولكنه لم يكتفِ التأييد منها كاملاً . وبدأت أمه
تعاوده أن يهادن آمون وكهنته ، ويتخلى عن بعض المثالية في
دعوته ، على حين أخلت زوجته تحرصه على أمه وتدفعه
إلى التفاني في دعوته ، فتشتت نفسه وتشتت جهده بين
الانصياع لأمه والإخلاص لدعوته ولإرضاء زوجته .
واطمان أختاتون إلى ضعف طيبة مدينة آمون بعد أن
فارقها وتجاهل أمرها ، ولكنه تناسى أنها لم تكن مدينة
آمون وحده ، وإنما كانت عاصمة المجد والنصر أيضاً .
وتناسى أنها كانت ملء أسباع المصريين وأسباع الشرق
كله طيلة عشرات طويلة من السنين ، وأن دور الحكم
القديم فيها ، وقصورها ومعابدها كانت صالحة لحوك
السلطان ولم شعث الناقمين على دعوته . وكان أولى
به لو عاودها من حين إلى حين حتى يشعر الناقمين
فيها بسلطوته ، ويستميل المترددين فيها إلى حظيرة .

أحاطت هذه العوامل كلها بالدعوة وزعيمها
وأتباعها ، وغدا سواد الناس أميل إلى التقاعد عن
نصرة الدعوة وأصحابها لو حَزَبَها أمر ، أو أحاط بها

والأواصر ، فرضى فريق من أصحاب أمون بهذا التقارب ، وتعالى عليه فريق آخر . وظل أفراد الفريق الأخير المتعالى أدنى ممن سواهم إلى جوهر التوحيد ، وأبعد عن عداهم عن أباطيل الحلول والتشبيه والتجسيد . وقال قائلهم ينزهه ، ويعرض بمن يفترضون له مكاناً واسماً وهيئة وأواصر قربى :

« إله عجيب ، كبير الشئ ، يقتصر الأرباب كلهم بأنهم منه ابتداء أن يستزفوا من بهائه وربوبيته . . . »

ادعى قوم أن ربه ظاهرة في سائر الدنيا ، وأنه موجود في عالم آخر يواجه الشرق !

وكان ربه في السماء ، وبه في القرب ، وبهم من مظهره تماثل في ليوون الصعيد ! (١)

لكن أمون في واقع أمره فرد ، أعطى ذاته من البشر ، واستغنى عنها الأرباب ، ولا يمر مظهر أحد .

هو بعيد عن سائر الدنيا ، بعيد من سائر العالم الآخر ، وما أدركه الأرباب هيئته من اثنين .

لم يصرح صاحبنا فوق خطوط ، وما من بينه عليها إطلاقاً . هو أجبر من أن يمرر جلالة ، وأسى من أن يناقش أمره ، ولقد مر أن يدرك شأنه .

يتر الإنسان حسناً لديه من الرتبة إذا نطق اسمه الخفى المجهول ، وما من إله يملك اسمه ويظهر به ،

سبحانه ورحماني ، غنى اسمه ، غنى سره ! »

وعاود الشعراء شغفهم بوصف من الرب ومطلق سلطانه ، فقالوا بسبحونه :

« يتجلى فتكشف السماء كأنها ذهب لآلآه ، وألحيط كأنه لآلآه أزرق ، والأرض كأنها رصعت يهتج أخضر ،

يتأيل الشجر حين طلعت ، يتحرى وحدانيته ، وله الزهر ينفتح ، يتقلب السلك بحبه في عالم ، وترجع الأعمام لدى طلعت ،

تتحقق الطيور بأشعتها تسبيحاً له ، ... وتحيا على مرآة ، شجون الخلق في قمصته ، بحموة بجانحه ، لا يفترها سواه ! »

(١) ليوون الصعيد هي مدينة أرميت الحالية وكان بها معبد ديني كبير .

طلعت الأحقاد على ذكرى أختاتين بعد وفاته ، ولم تعد متون المصريين تذكره بالاسم إطلاقاً ، وطمس المرتدون على ذكر أتون أمداً طويلاً ، ولم يعودوا يذكرونه كما عناه عهد الهاربة إلا لماماً . وعلى الرغم من ذلك لم تستطع الأحقاد ولم يستطع أصحابها أن يطمسوا نغمة الوجدانية أو يخفوها . فهي لم تكن أبداً وليدة الفجاءة بحيث يسمل نسيانها وذهاب ريمها ، ولم يكن في وسع المرتدين إلا أن يمحوها على الناس بمثلها إن أرادوا . وقد فعلوا ، وخذعوا الناس عنها بأن أحالوا تيارها إلى أمون عوضاً عن أتون ، ونادوا ثانية بوحدة الربوبية وعقائد الحلول دون وحدانية المعبود ، وعادوا إلى تأكيد اشتراك الأرباب في جوهر واحد ، واجتماعهم في كيان واحد ، دون أن يؤثر ذلك على فرديتهم أو وحدة جوهرهم . تماماً كالبدين الواحد ، يتكون من روح وحواس وأعضاء ، ويمتاز له اسم وهيئة وظل ، ولكنه يدل على مجموعه على كيان واحد له فرديته وله ذاتيته !

وبدأ المرتدون بأرباب النعوت الكلي ، وقالوا هم ثلاثة ، أمون رب طيبة ، ورع رب ليوون ، وبتاح رب منف . وكلهم كيان واحد .. أمون يدل على خفاء اسمه ، ورع يرمز إلى وجهه ، وبتاح يعنى يديه ... ! وقالوا إن التدبير الخالق الأمر الذي يتولاه هذا الثلاث تدبير واحد ، يصدر أولاً عن السماء ، قلسمعه ليوون ، وتردده منف ، وتعلمه طيبة . ولم يبق أنصار أمون في طيبة أكثر من أن يتفهم الناس عبارتهم الأخيرة ، وهي أن مدينتهم هي مصدر الإعلان الإلهي في صورته المسموعة المقروءة . وأنها صاحبة الأمر على كل حال ! وعاد كهنة الأرباب والربيات يبتغون القرى من أمون وأصحابه ، ويصلون بينه وبين أربابهم الأسباب

الاتحاد العلمية للسنة الجيوفيزيائية الدولية

١٩٥٧ - ١٩٥٨

بقام الدكتور أنور عبد العليم

أثر هذه الانفجارات الشمسية على الأشعة الكونية ، وعلى العواصف « الايونوسفيرية » وارتباطها بعلوم الراديو والمواصلات اللاسلكية .

وهناك سبب آخر حفز إلى التجهيل بعقد هذه الدورة ، وهو التقدم السريع الذى أصابته العلوم الطبيعية بوجه عام ، وأبحاث الصواريخ والأقمار الصناعية بوجه خاص فى العشر السنوات الماضية ، ورغبة العلماء فى جنى ثمار مجهوداتهم فى جيلنا المعاصر.. كل هذا بالإضافة إلى تنافس الدول الكبرى فى الحصول على مكاسب سياسية سريعة من طريق التفوق العلمى فى هذه الميادين .

• • •

ولقد اشتمل البرنامج العلمى للسنة الجيوفيزيائية الدولية ، على الوحدات الرئيسية الآتية :

علوم الأرصاد الجوية — المغناطيسية الأرضية — التأتق والشفق القطبى — الايونوسفير — كلف الشمس — الأشعة الكونية — خطوط الطول والعرض — علوم المحيطات (الإيماثوغرافيا) — علم الجليد — البراكين والزلازل — الرصد الثقائلى — الإشعاعات النووية . كل هذا بالإضافة إلى برامج الصواريخ والأقمار الصناعية .

وتعاونت على تنفيذ هذه البرامج ، ست وستون دولة ، حشدت لها ما يقرب من ثلاثين ألفاً بين عالم وساعد فى من جميع أنحاء المعمورة . ولم تقف فى سبيل التنفيذ عقبات من اللغة أو السياسة أو المال . فقد

تعتبر السنة الجيوفيزيائية الدولية أو سنة طبيعيات الأرض International Geophysical Year والتي اصطلح على أن يرمز لها بالاسم «إيجى» IGY المستمد من الأحرف الثلاثة الأولى للتسمية الإنجليزية للسنة ، من أهم الأحداث العلمية التى وقعت فى جيلنا الحاضر . فقد بدأت هذه السنة بصفة رسمية فى شهر يولية عام ١٩٥٧ ، وانتهت فى آخر ديسمبر عام ١٩٥٨ — أى استغرقت ثمانية عشر شهراً ، سبقها خمس سنوات من التحضير والتخطيط التى عطلت خلالها اجتماعات علمية عديدة على مستوى الدولى عال ، واستعقبها سنوات طويلة قبل أن تنشر النتائج الكاملة للدراسات العلمية التى أجريت خلال هذه الأشهر الثمانية عشرة فى مختلف بقاع الأرض ، أو فى جوف البحر ، أو فى جو السماء .

وتعد هذه السنة — التى نحن بصدها — السنة الدولية الثالثة لهذه العلوم . فقد عقدت السنة الأولى فى غضون عام ١٨٨٢ — ١٨٨٣ ، وأعقبها السنة الثانية بعد ذلك بخمسين سنة — أى فى عام ١٩٣٢ — ١٩٣٣ . وكان المتفق أن تعقد الدورة الثالثة بعد خمسين سنة أخرى .. أى فى عام ١٩٨٢ — ١٩٨٣ ، غير أن علماء الطبيعة عجزوا بمقدورها فى عامنا المنصرم ، لما بدأ لهم من ظواهر خارقة توقعوا حدوثها إبان هذه الفترة . وكان أهمها أن يَبْقَعَ الشمس — ولها دورة معلومة — تبلغ أقصى حدتها فى ذلك الوقت . وكانوا تَوَاقِنَ لدراسة

في نحو ٩٠ دقيقة أو أقل ، وتبعها الولايات المتحدة . وما كادت السنة تنتهي حتى أطلق الروس صاروخاً في اتجاه القمر ، وتمكّن العلماء من اكتشاف كثير من الحقائق عن طبقات الجو العليا ، وعن الإشعاعات الكونية على ارتفاعات شاهقة ، كما أخذت صور فوتوغرافية للأرض على هذه الارتفاعات بالأشعة تحت الحمراء . وزُوِّدت الصواريخ بمحوانات لدراسة الخواص الفسيولوجية للكائن الحي في طبقات الجو العليا ، وأجريت تجارب على الأرض تحت ظروف مماثلة توطئة لغزو الإنسان للفضاء .

° ° °

ولقد كان لتقدم علم الالكترنيات ، أثر يبين في رصد طبقات الجو التي تظّل كوكبنا الأرضي ... إذ زُوِّدت الصواريخ بأجهزة ذات صمامات دقيقة للغاية ، تسجل كثيراً من المعلومات الطبيعية كالحرارة والضغط والحادية في طبقات الجو العليا ، ثم ترسل إشارات لاسلكية لهذه المعلومات فتستقبلها محطات معلومة على الأرض .

° ° °

ولكي نعطي القارئ فكرة عن الجهد الذي يبذله العلماء في سبيل الحصول على هذه المعلومات ، نضرب مثلاً بإحدى الطرق المبتكرة في تسجيل نتائج أرصاد الصواريخ في طبقات الجو العليا . وتتلخص هذه الطريقة : في وضع أجهزة الرصد داخل كرة من البلاستيك في قمة الصاروخ ، وترسل إشارات لاسلكية بنتائج الرصد في كل مرحلة من مراحل ارتفاع الصاروخ أو هبوطه . بيد أنه وجد أن قمة الصاروخ الهبوطية حين عودتها للأرض ، ودخولها في طبقة الهواء المغلف ، فلها تأثير بيطقة من الهواء المتأين تمرقل مسار الإشارات الكهربائية المنبعثة إلى الأرض . وتلافى ذلك زُوِّدت الكرة بشريط حساس تسجل عليه نتائج القياسات في الوقت نفسه .

أنفقت عليها ملايين الجنيئات . وكانت القراءات العلمية التي ترصدها هذه المحطات ، ترسل أولاً بأول لتفريق آخر من العلماء ، يفحصونها ويحصونها ويستنبطون منها آراء ونظريات جديدة للعلم .

وعلى الرغم من انتهاء المدة الرسمية المحددة للسنة في ديسمبر من العام الماضي ، فلا تزال بعض هذه المحطات قائمة تواصل عملها بغية جمع أكبر قدر من المعلومات ، وذلك بالنظر إلى أن تكاليف صيانتها ، تعتبر زهيدة بالمقياس إلى تكاليف الإقامة والإنشاء .

وكان هذا الاتفاق بناء على اقتراح تقدم به الروس في شهر أغسطس من سنة ١٩٥٧ .

ولقد أعطيت أهمية خاصة لدراسة القارة المتجمدة الجنوبية المعروفة باسم أنتاركتيكا Antarctica ولبرامج الصواريخ والأقمار الصناعية خلال هذه السنة .

فأما عن القارة المتجمدة الجنوبية فقد شهدت في غضون هذه السنة نشاطاً لا ينظر له إلى عشرين الحديث . إذ أقيمت عليها سبع ومحطات للرصد والقياس والتجارب تديرها اثنا عشرة دولة . وترتبط هذه المحطات مع بعضها بشبكة من المواصلات اللاسلكية بالغة الدقة والكفاءة ، كما أقيمت عليها مطارات ومدن صغيرة وبيوت من الثلج ، قضى فيها العلماء أشهر الشتاء القطبي القائمة . وكانت أشهر هذه المحطات محطات : « ميري » و « أمريكا الصغيرة » . وتنتهي الأولى للاتحاد السوفيتي ، والأخرى للولايات المتحدة . وتبادلت المحطتان فريقاً من العلماء من كل معسكر بالتناوب ، إيماناً في توافر الثقة وحسن النية .

وأما عن أبحاث الصواريخ والأقمار الصناعية ، فقد تزعمها أربع دول هي : الاتحاد السوفيتي والولايات المتحدة وبريطانيا وفرنسا . وكان التنافس على أشده بين الدولتين الأوليين . فأطلق الروس لأول مرة أقماراً صناعية تدور في أفلاك حول الأرض ، وتكمل دورتها

طويل، لأن بعضها يُحتر سراً من الأسرار الخيرية .
غير أن المشاهدات التي أُجريت خلال هذه السنة ،
أسفرت عن كثير من الحقائق الجديدة يمكننا الإشارة
إليها فيما يلي :

١ - تمخضت الأرصاد التي أُجريت في طبقات الجو
العليا ، عن تقدم كبير في معلوماتنا عن الضغط
الجوى وبار الرياح وعن التنبؤات الجوية
البعيدة المدى .

٢ - من تصوير الأرض من ارتفاع شاهق . وضحت
بعض أخطاء كانت شائعة في رسم خرائط القارات
وتعاريضها .

٣ - ثبت أن الغلاف الجوى يمتد في الفضاء إلى مدى
أبعد بكثير مما كان يُظن من قبل .

٤ - اكتشف حزامان يُغلفان جو الأرض ، بحزامان
الدقائق الكهربائية . كما أن هناك طبقة مشعة
ترتفع عن الأرض بنحو ٢٥٠ ميلا .

٥ - أدت المشاهدات والأبحاث التي أُجريت أثناء
كسوف الشمس إلى أن أشعة إكس أو الأشعة السينية
تنبعث من الجو المحيط بالشمس وليس من قرص
الشمس نفسه ، كما أن هناك بعض الأدلة على
أن الأشعة البنفسجية تنبعث من قرص الشمس .

٦ - سجلت أدنى درجات الحرارة على الأرض وهي
درجة ١٢٤ فهرنهايت (تحت الصفر) في منطقة
تبعد بنحو ٤٠٠ ميل عن القطب الجنوبي ،
وليس عند القطب نفسه .

٧ - وجد أن القارة المتجمدة الجنوبية أو الانتاركتيكا ،
ليست قارة بالمعنى المعروف وإنما هي سلسلة من
الجزر والجبال : بعضها مغمور تحت سطح
البحر ، وبعضها قائم فوقه . وتغطي هذه التضاريس
طبقة من الجليد سمكها نحو ميلين ونصف الميل
في المتوسط .

ولهذا يجب اتخاذ الإجراءات الكفيلة بالبحث عن
هذه الكرة ، واستعادتها حال سقوطها في مياه المحيط
بأية وسيلة ممكنة . ومن ثم فقد زودت الكرة أيضاً بقنبلة
من قنابل الأعماق ، وجهاز إرسال لاسلكي خاص ،
وأصباغ كيميائية تلوّن الماء . وحين تسقط الكرة في
الماء تنفصل قنبلة الأعماق ، وتتفجر تحت سطح البحر
محدثه دويّاً يمكن استقباله على مدى واسع . وفي الوقت
نفسه تطفو كرة البلاستيك وبداخلها الشريط الحساس
وترسل إشارات يمكن بواسطتها تحديد موقعها ، ثم تأخذ
الطائرات والسفن المنتشرة في المحيط في البحث عن هذه
الكرة التي لا يزيد قطرها عن قدم ونصف القدم ، وتساعد
الأصباغ الكيميائية التي تلوّن الماء على رؤيتها ... فكم
من العلماء والمهندسين تعاونوا على إخراج فكرة واحدة
كهذه .. عدا المال والجهد المتفقين في هذا السبيل !

قلنا إن أموالاً كثيرة قد أنفقت لتنفيذ برامج السنة
الجيوفيزيكية بوجه عام . ولئن كان المال هو عصب
الحرب ، فهو بمثابة العصب المركزي للعلم أيضاً . وعلى
سبيل المثال : فقد ساهمت الولايات المتحدة وحدها
بمبلغ مائة مليون دولار في ميزانية السنة الجيوفيزيكية ،
ولا يدخل في حساب هذا الرقم .. الأموال التي خصصت
لأبحاث الصواريخ والأقمار الصناعية ، ولا المجهود الحربي
الذي ساهمت به هذه الدولة ، ولن نذهب سدى تلك
الأموال التي تنفق في سبيل التجارب العلمية ، وهي
وإن لم تحقق هدفاً مباشراً إلا أنها توصل إلى اكتشاف
فكرة أخرى جلية لم تكن متوقعة .

وكم من المخترعات الكبيرة توصل إليها أصحابها
بطريق غير مباشر . وحتى لو فشلت التجربة العلمية
فإن الخبرة المكتسبة وحدها هي في حد ذاتها ، معر
قوى لنذل المال . وطالما توافرت الحكمة والتفكير السليم
فلا ينبغي أن نضنّ بالمال في سبيل العلم .

وقد قلت إن النتائج العلمية لأبحاث السنة
الجيوفيزيكية سوف لا تداع كاملة قبل مرور وقت

والآثار الصناعية .. وإلى ستودى حياً إلى تطوير
كبير في نظرتنا إلى الكواكب والأجرام السماوية
الأخرى .

• • •

هذه هي بعض الآثار العلمية للسنة الجيوفيزيائية
الدولية الثالثة . وهي ولا شك أعمال جلييلة ، لا تقوى أمة
وحدها على الاضطلاع بها ، وسيكون من شأنها أن
تخطو بالعلم خطوات سريعة إلى الأمام .
على أن الآثار السياسية فذه السنة لا نقل شأنها .
وهي يمكن من شيء ، فقد أدت إلى تعاون العلماء في
جميع الدول ، وبالتالي إلى تقريب وجهات النظر بين
الشعوب .
وإن لم يكن للسنة من أثر غير هذا ، فهو لعمري
أثر كبير .

٨ - اكتشفت ثلاثة تيارات بحرية تحتية تسير في اتجاه
مضاد للتيارات السطحية . واحد منها يقع تحت
تيار الخليج في المحيط الأطلنطي ، وواحد في
شمال المحيط الهادي ، والثالث في جنوبه .

٩ - اكتشفت ثروات معدنية من المنجنيز والكوبالت
والنيكل على قاع المحيط ، كما اكتشفت سلاسل
جبال جديدة على القاع في عرض المحيطين الهادي
والمتجمد الشمالي .

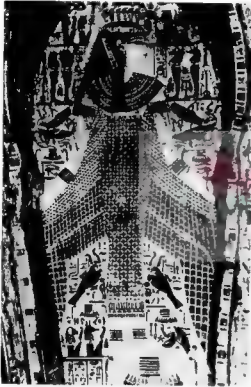
١٠ - وأخيراً - وليس آخراً - تمكن العلماء أيضاً من
الحصول على معلومات هامة : عن تركيب قشرة
الأرض ، وعن سمك الطبقة الصخرية أو
طبقات الرواسب على قاع المحيط ، وعن المغناطيسية
الأرضية وضيها . كل هذا بالإضافة إلى المعلومات
الهامة التي تمحضت عنها أبحاث الصلويخ

ARCHIVE



قَوْمِيَّةُ الثوبِ الشَّعْبِيّ

بقلم الأستاذ سعد الحاددم



رسم لإيزيس على شكل حائز

القرن التاسع عشر ، ففي عدد كبير من الرسوم التي تمثل مظاهر الحياة المصرية خلال القرون : السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر، نلاحظ أن منها ما يمثل الراقصات في ثياب تشبه النموذج الفاطمي . ولو أردنا مواصلة بحثنا والرجوع إلى مصادر أقدم

من الأزياء الشائعة في مديرية الشرقية ثوب ترتديه الأعرابيات يشبه الجلباب الأسود الذي يشيع لبسه في مختلف أنحاء الريف المصري. ولكن يختلف عنه في طريقة تفصيله ، وفي دقة تطريزه . فالأكمام في هذا النوع من الثياب متناهية في الطول ، تبدأ ضيقة عند الكتف ثم تتسع تدريجياً حتى إذا مدت الذراع في محاذاة الكتف فإن طرف الكمّ المثلث يكاد يصل إلى الأرض .. وهكذا تبلغ فتحة الكمّ درجة متناهية في السعة والطول .

ونحيل للتأمل أن الأعرابيات في ثيابهن هذه ذوات أجنحة طويلة. يرفرفن بها في أثناء سيرهن حين يجرسكن أذرعهن .

وبما يزيد الاهتمام بطريقة تفصيل هذا الثوب أن له نظائر قديمة ، منها ثوب نعرض صورته مع هذا المقال وجد بالنسقاط ، ويرجع تاريخه إلى القرن الخامس عشر. غير أنه أبيض لا أسود ، وأنه من الكتان الطبيعي لا من القطن ، وأن تطريزه أرق وأحكم من النموذج الحديث، أما الأكمام فمفصلة بالكيفية نفسها أو بما يقرب منها ، ومن اليسر إدراك الصلة الوثيقة بين التوين . ويتضح عند فحص الشكل العام لهذا الثوب الكتاني القديم أنه يتأثر أيضاً ثوباً ترتديه راقصة رسمت على شقفة خزف يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمي. ونلاحظ في هذا الرسم أن الجلباب أصبح قميصاً قصيراً مشقوقاً من الأمام ، يشبه القفطان وأن الكمّين يطبقان فيه على الذراعين من الكتف حتى المعصم، ثم يتدليان من المعصم حتى يكادا يصلان إلى الأرض . ويبدو أن الثوب المثل على الشقف الفاطمي ظلّ يستخدم زياً للراقصات حتى



ثوب نسج نقيته أمرباب شرقية

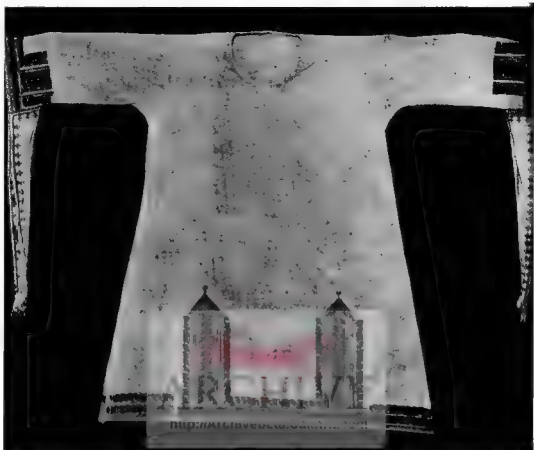
يبدو غريباً على تقاليدنا المصرية أن تمثل مناظر الرقص على كفن الميت ، وذلك لاقتران الرقص حالياً بالسرور ، ولكن هذا التقليد لا يبدو شاذاً إذا رجعنا إلى المراسم الجنائزية في الأزمنة الغابرة ، ولا سيما في العصر الفرعوني ، حيث كانت الراقصات يرقصن وقصاتهن الجنائزية أمام نعوش الموتى في أثناء تشييعهم . وبالمقابر الفرعونية أمثلة لا حصر لها من تلك الرقصات الجنائزية القديمة ، ولذلك يبدو طبيعياً أن تصور هذه الرقصات الجنائزية على كفن الميت إذا تعدد رسمها على جدران مقبرته لضيقها وصغرها .

وبينا تمتد كفن الميت في الأزمنة الفرعونية إلى هو المقبرة وطرقاتها ، إذا به يضيق في الأزمنة القبطية فيقتصر على ثوب الميت فحسب .

وعلى الرغم من اقتران الرقص في العهود الإسلامية بالمراسم وبهاج الحياة ، إلا أنه ظل عند الناس مقرباً

من هذا المثل الأخير ، لا نجد أمامنا سوى رسوم قبطية نسجت على أقمشة صوفية يرجع تاريخها إلى القرن السادس أو القرن الثامن الميلادي . فهناك رسوم كثيرة على هذه الأقمشة القديمة تمثل الراقصات وعليهن ما يشبه الشال أو الطرحة تكسو بها الراقصة كفتها ، ثم تلفها على ذراعيها عند المضي . ويتدل طرفا الشال من كل ذراع حتى يصلا إلى الأرض تقريباً .

وبفحص عدد كبير من أشكال الراقصات الممثلات بهذه الكيفية يتضح لنا أنه من الجائز أن ترمز (دلايات) شيلان الراقصات إلى أجنحة ، فكان الراقصات يرفرفن بأجنحتن .. وقد نتكشف المعنى المراد من اتخاذ حركات الراقصات وحدات وحليات زخرفية على الملابس ... إن الملابس المصورة عليها هذه الموضوعات هي في حقيقة أمرها أكفان للموتى ، ومصادر الجبانات القبطية القديمة . وبطبيعة الحال



نوب من الكتان المطرز وجد بالفسطاط يرجع تاريخه إلى ما بين القرنين الخامس عشر والسابع عشر

وحسبهم ليس مهم غريب فإن ذلك غير الناس كلهم بالسوء .
(من كتاب منتخب الكلام في تفسير الأحلام) .

وهذا مؤلف عربي آخر يقول في الموضوع نفسه ،
وهو يكاد يطابق رأى ابن سيرين :

« الرقص في المنام مصيبة ، ومن رقص لغيره فإنه يشاركه في
المصيبة ، من رقص في منزل وحده فرج وشيع ، لأن الرقص لا يكون
إلا عن شح وطمع ، والمريض إذا رقص كثر قلقه ، ومن جلب إلى
الرقص فإنه نجاة من شدة وجع ، والرقص للطفل لا يبعد ، ويشفي
عليه من الحرس ، لأن الأعرس يشفي يديه ، والطفل إذا رقص يشفي
يده ، والمسجون إذا رأى أنه يرقص فإنه يخرج من السجن ، والرقص
على المكان المرتفع خوف . ومن رأى أنه يرقص في داخل منزل وسوله
أهل بيته وحسبهم وليس مهم غريب فإن ذلك خير الناس كلهم ،
ومن رأى أن امرأته أو ابنه أو بعض قرابته يرقص فإن ذلك خير ويدل
على فرح ويزيد كثير ، وبنفس المريض يدل على طول مرضه وسلا كان

في الا شعور بالمصائب والأحزان ، كما كانت بعض أنواعه
مرتبطة بالموت في الأئمة القديمة . والدليل على هذا
نستوضحه في رأى بعض الكتّاب العرب في تفسير
الأحلام ، فهذا ابن سيرين يقول في رؤيا الرقص في
المنام :

« وأما الرقص فهو من مصيبة متلقة ، والرقص للمريض يدل على
طول مرضه ، وقيل رقص الفخير عن لا يدم ، ورقص المرأة زوجها
في فضيحة . وأما رقص من هو ملك فهو يدل على أنه يضرب ، وأما
رقص المسجون فدليل للخلاص من السجن واختلاله من التقيد لاختلال
يدن الرقص وخلته ، وأما رقص الصبي فإنه يدل على أن الصبي يكون
اسم أعرج ، ويكون إذا أراد الله أشار إليه يده ، ويكون على
هيئة الرقص ، وأما رقص من يسير في البحر فإنه يدل على شدة يقع
فيها ، وإن رقص إنسان لغيره فإن للمريض منه مصاب مصيبة يشترك
فيها مع الرقص ، ومن رأى كأنه رقص في داخل منزله وسوله أهل بيته



راقصة مرسية على شقطة من الخزف يرجع تاريخها إلى العصر الفاطمي

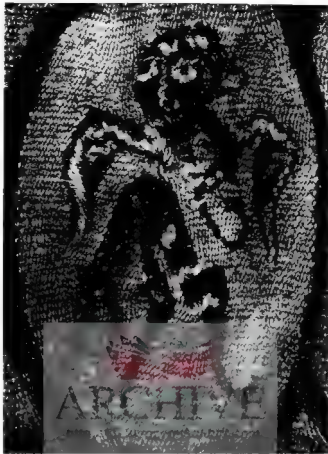
وتتخذ الرخايف التي نراها شائعة في غالبية شيلان القرويات في الريف المصري شكل الريش في تموجيه ، وتظهر أوجه التقارب جلية واضحة بين النماذج الفرعونية والإسلامية والشعبية إلى حد لا تستبعد معه استمرار التقاليد القديمة حتى يومنا هذا . ولعل فكرة الثياب الريشية أو المجنحة مرتبطة بأسطورة إيزيس التي تتخذ شكل طائر ، وتحويل باحث عن أشلاء أوزيريس في مختلف أرجاء البلاد ، فهي تعبر بين المشرق والمغرب لتجمع أعضاء هذا الجسد وتبعث فيها الحياة من جديد ... فإذا مثلت إيزيس المجنحة في تابوت الميت فأعما مثلت لتدل على احتضانها جثته ، وبعث الحياة فيه من جديد .

وترمز إيزيس المجنحة وتمثيلها - وهي في هيئة طائر على وادي النيل - إلى اتحاد البلاد وجمع شملها . واتخذت أسطورة إيزيس مظهراً جديداً على عر العصور حتى تسربت إلى القصص الشعبي ولا سيما في قصة سيف الزين ، إذ نرى البطل يحاول جمع شمل بلاد عديدة

أو امرأة ، ورقص المرأة يدل على فضيحة كبيرة وبساجة قبل يعرض في غنية كانت أو فقيرة ، ورقص من يسير في البحر في سفينة يدل على شدة وقع فيها ، ورقص الفقير على لا يلدوم ، ورقص الملوك يدل على أنه يضرب (رقاص) يدور في المنام صاحب معية إذا رقص لنفسه ، والرقص وفوق أمر بطير له صاحبه فإن رقص لغيره فإن المرقص عنده يصاب بمصيبة يشركه فيها الراقص ، وراقصة تدل على الدنيا الدنية وراحة للتعبان ، وراقص القردة تدل رؤيته على موبد أهل الشرك ولأولادهم .

(من كتاب تعليق الأنام في تعبير المنام ، لمبة ألفه النابلسي) .
وفي أحد التواييت الفرعونية بالمتحف المصري لوحة تمثل لإيزيس مرتدية ثوباً من الريش وهي باسطة ذراعها فكأنهما جناحان من الريش يتشكّل كل منهما حتى يكاد يصل إلى الأرض .

ويشبه الطرف المذهب لكل جناح ، الطرف المذهب لكم الثوب الشعبي في الشرقية . كما أن هناك صلة وثيقة بين الثوب الريشي الممثل في هذا الرسم الفرعوني ، وبقايا ثياب يرجع تاريخها إلى العهد الإسلامي في مصر عليها نقش الريش نفسها .



سج تجلى عل هيئة راتصة حمنة

هذا مجمل لأحداث هذه القصة الشعبية التي
تجد لها نصوصاً عديدة . بعضها قديم والآخر مستحدث .
وننقل فيما يلي نصاً ورد في مخطوط قديم لهذه القصة ،
وفيه ما يذكرنا بإليزيس وهي محتضنة ابنها حوريس .
وطائرة لجمع أجزاء الوادى ، وهذا ما جاء به :

«قال الراى وهو أبوالنعال .. رأى سيرة ملك التياينة سيف اليزن فايد
الجيش والسكر الجرار ، وساقى بحر النيل من بلاد الحيفة إلى بلاد
الأمصار ، وحة الله عليه وعلى والده فقط وعلى من مضى من أموات
المسلمين .

أما حريمات الملك سيف .. الككل يفرسون ويلعبون ...
والبحس منهم يرتصون ، فأول ما رقص كانت عين الحياة بنت سايك
الثلاث وانظمت حتى أن النساء كل من رأيتها قد أبتهلت فظلتها الملكة

وتوحيد كلمتها ، فع أن منشأه البين فهو يعيش في مصر .
واسم إحدى زوجاته جزة ، ثم يتزوج من الكرون فينضم
تحت لوائه أقطابها . ويتزوج فتاة موطنها قرب جبال
القمر عند منابع النيل فينجب منها طفلاً يسميه مصر .
ولكن لاثبت هذه الزوجة الأخيرة أن تهرب إلى موطنها
الأصل مصطحية معها طفلها مصر .

ويقوم البطل بمدد بمغامرات طويلة ، ونضال مرير ،
لاسترداد زوجته وابنه ، وإخضاع بلادها وقومها ... ثم
لا يكاد البطل يصل إلى بلاده حتى يستعين به ملك
الفرس ، فيخوض نحر حروب دامية يعاونه فيها ابنه
الثاني نصر .

...

فكانت غامضة : أنا كنت سمعتك تقول أنك ترقص بالثوب الريش
رقص أحسن من رقصك من غير ما يكون عليك . وثانياً أخرج عليك
كيف تطيرى بذلك الثوب فإن هذا شيء ما رأيت أبداً - نعم رأيت أو
تركب حل زير وهو بها يطير .

هذا معلوم الأقدام .. فكانت لها منية النفوس : وكذلك هذا الثوب
عحك عليه أرواح وعلوم الأقدام .

الفتت طامة إلى منية النفوس وقالت لها يا أختاه . أنا قصي
أنفجح عليك وأنتى لامية الثوب الريش .

ورقصت الصنوبر وأخرجت الثوب المظلم وسلمته الملكة منية
النفوس فقلعت ما كان عليها من القبس الثقيل وتفتفت . وبعد ذلك
لبست الثوب الريش المظلم وتزودت ورفرت بأجنتها فارتفعت ودارت
حول القصر من داخل جولانيه وارتفعت إلى سقف القصر مثل النسيم
وردجت ولعبت أنداب وأطراب حتى حيرت أول الألباب وتعجبوا منها
غاية الإعجاب وبهذهما نزلت وقالت حتى أرفع ولدى وأخذت الملك
مصر حل ثديها وألصقت ثديها وقالت هل ترى إذا كان ولدى سي حل
أفندي الجير ثم أنها جعلت عزم حل صدرا من الخمر وجعلت ولدها
من داخله فصار عذوقاً حل صدرا ، ورفرت حتى علت وحامت
حول القصر ثلاث مرات وسلطت حل شرافته .

وقالت لها : يا سادات أنا لما بقيت أزل عنكم أبداً، وإنما إذا
حضر الملك سبب الذين يسألوك حل فتقولوا له راحت بلادها وإن كنت
إلى زورك ودلك مشتاق فالغفهم إلى جبال القمر وتتابع النيل إلى



نسج قنلى على هيئة رقصة

منية النفوس وقالت لها : يا حين الحياة ما أنتى إلا لعل التمثل الجيوس .
ولكن حكفاً رقصك لى ريدتين حله فى بلادكم عنه أفراسكم .

فكانت الجيزة : اسبروا لما أقوم أنا . وقالت بنت اخي الطالب
ورقصت وانضمت حتى أسيت عقول الناظرين .

فلما رأتها منية النفوس قالت لها : يا جيزة ما أنتى إلا بدعة وإنما
فى رقصك غليظة : ففقدت حياء من منية النفوس .

وقامت شامة ووقعت بين أفرابها وتعبت وبعد ما وقعت قدمت
وقالت لنية النفوس : ايض رأيتى هل تقول له مثل ما قلتى ليدى ؟

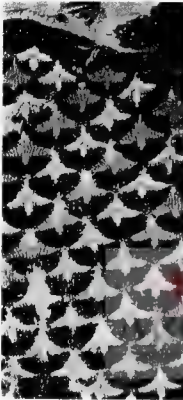
فكانت : أنا ما رأيت رقصك إلا فى بلادكم . ولما نحن رقصنا
خلاف ذلك إذا كنا فى بلاد قايين وأقربنا .. فكانت لها شامة :
سألتك أنك تقوى ترقصى لدماس وتقل مثل ما فعلنا ...

ثم أنها قامت حل حيلها وقد أفضت النساء يميلها وأعداهما، وتمايلت
كما يتمايل عود الياسين بين الزهور والرياحين، وأصعدت فأطربت الناظرين
وفعلت أنداب فى رقصها حتى أدخلت عقول أول الألباب . وجعلت على
ذلك ساعتين تمام حتى أدخلت عقول القميد والقيام كل ذلك يحمرى
وطامة جالسة بين الجيوس .. فكانت لها ياستى منية النفوس عزماً لم
ترى مثلك ولا أحد فى الدنيا يفعل كذلك .. فكانت لها منية النفوس :

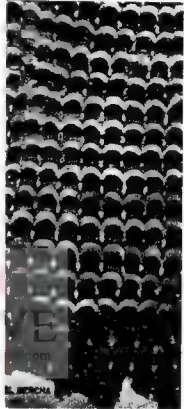
ياستى طامة إنما ل رقص آخر إذا كنت لامية ثوب فانه من الريش
مصنوع بالحكمة إذا كنت لامية ثوب أمور به كاللوب وأخايل
واققلب .



راقصتان من القرن التاسع عشر



نسيج إسلامي على شكل ريش عائر



نسيج إسلامي على شكل ريش طائر

من حسن صناعه ثم توارثه لها وقالت لها : هل هذا ثوبك الريش ؟ قالت
نعم ياسيدى . . . ومدت الصبية يدها إليه وأخذته منها وهي فريسي . ثم
إن الصبية تفقدته فوآته صبيهاً كما كان عليها ، ولم يفتح منه ريشة
فقرعت به وقالت من جنب السيدة ريبة وأخذت القميص ، وفتحته
وأخذت أولادها في حصنها واندرجت فيه . وصارت تغير بقدره الله
عز وجل فتصيبت السيدة زبيدة من ذلك وكذلك كل من حصر وصار
الجميع يتصيبتون من فعلها ثم إن الصبية تمايلت وتمشت وبقصت ولميت وقد
شخص لها الحاضرون وتنسبوا من فعلها . ثم قالت لم بلسان فصيح
ياسادق هل هذا مليح ؟ فقال لها الحاضرون : نعم ياسيدى الملاح وكل
ما فعلته مليح . ثم قالت لم وهذا الذى أحله أحسن من ياسادق ...
وبقصت أجنحتها وطارت بأولادها وصارت فوق القبة ووقفت على سطح
القنطرة فنظروا إليها بالأصداق ثم قالت لأم حسن الحزين للسكين ..
والله ياسيدى ق يا أم حسن أنك توحشين فإذا جاء ولدك ومات عليه

جزائر واق الوق ثم إليها كتبت ودها في انحرى كما ذكرها ، تحت
صدها وفردت أجنحتها ورفرفت وطارت وما زالت تملو وترفع تلك
العين حتى عابت عن العيون . .

وهناك مثلاً في كتاب ألف ليلة وليلة لقصة الزوجة
التي تغافل زوجها وتطير بثوب من الريش إلى بلاد نائية .
والنص الآتي في حكاية حسن الصائغ البصرى ،
يكاد يطابق ما جاء في قصة سيف اليرز وهذا ما ورد
به :

« وفتحت باب الخزانة فدخل وأخرج الصنوبر وأخرج من الصنوبر
الريش ولفه معه في فوطه ، وأق به إلى السيدة ريبة فأخذته بقلبه وتنجبت



رقعة جدارية من الديانة المرمقة الحديثة

أيام العراق اشبهى القرب واللاق وعزته أرياح الحبة والأشواك فليجئني إلى جزائر واقق الواق ، ثم طارت وأولادها وظلت بالأحدا .

وهذا نص آخر جاء في حكاية السندباد البحري :

« إن السيدة حمه لما دخلت القصر شمت رائحة ثوبها الريش الذي تطير به وعرفت مكانه وأزادت أمله .. فصورته إلى نصف الليل حتى استغرق جانفاه في النوم ثم قامت وتوجهت إلى المسجد الذي عليه القناطر ، وسطرت بجانبه حتى وصلت إلى المسجد الذي فيه القلوب وأزالت الرصاص الذي كان مسبوكة عليه وأشربت الثوب منه وابسته وظارت من وقتها رجلت هل أهل القصر وقال لم . أريد منكم أن تحضروا إلى جالسه حتى أودعه ، فأخبروا جالسه بذلك فذهب إليها ... فقالت له : إن كنت تحبني كما أحبك فتمال عندي إلى قلعة جبر تكفي ثم طارت من وقتها وسامها وضعت إلى أهلها . »

• • •

ويمكن أن نستخلص من هذه الأمثلة في القصص الشعبي ، ومن الشيلان الشعبية المحلاة بزخارف على هيئة ريش ، أو الثوب الشعبي ذي الأكام التي تشبه أجنحة الطائر ... يمكننا أن نستخلص من هذا كله ، أن أسطورة المرأة التي تتخذ مظهر الطائر لتبحث الحياة ، وتضمد الجروح ، وتجمع شمل البلاد ، إنما هي شعار القومية التي تملأ قلوب الناس ، وتشد عراشهم .

فالقروية إذ تلبس ما يحاكي الريش أو الأجنحة إنما تدل على أنها ستطير إلى الأخرى إلى منابع نيلها . وتحمل أرضها ... وتطير إلى المشرق والمغرب لتتجمع الكلمة . وتوحد الصف . وتشر الحياة .

عباس محمود العقاد نائمه

بقلم الدكتور محمد مندور

(١)

بحيث لانجد مفراً من أن نخطو بالموضوع خطوة أخرى نحو الحصر والتحديد ، فنُخرجُ من حديثنا هذا كتب السير والعقريات التي أنفها العقاد ، كما نخرج دراساته الأدبية من حيث نتائج تلك السير والدراسات من الناحية الثقافية : ومدى صلابه هذه النتائج . مكتفين بإيضاح ومناقشة مسحه في كتابة السيرة أو الدراسة الأدبية. وبذلك يبقّى لدينا آراؤه في الأدب والشعر عامة ، ودوره القباى في توجيه الحركة الأدبية المعاصرة والحركة النقدية على السواء . وهو دور واسع عميق ، متعدد المظان على نحو يكاد يتفصيل الباحث بين الكتب والصحف والمجلات والإذاعات التي حررها .

والعقاد من أولئك النفر القليل الذين يصح أن يقال فيهم مثلاً قيل في المنفى : من أنه قد ملأ الدنيا ، وشغل الناس وأثار الصداقات والعداوات ، وخاض المارك في شجاعة وصلابة . وإن يكن عتف خصامه قد أوث له من العداوات ما أضعف من قوة تأثيره في عصره وضيّق من رقعة ذلك التأثير وبخاصة في خصوصاته التي لا تقوم حول قضايا أدبية أو ثقافية بل حول آراء أو مذاهب سياسية .. نرى من الخيران نسقطها من حسابنا حتى لا يكون لها أى تأثير عند تقديرنا لمكانة هذا المصطفى في تيارات النقد والأدب المعاصرين .

ونصل في سلسلة النقد والفتاد إلى الأستاذ عباس محمود العقاد الذي بلغ في عمره المديد السبعين منذ أيام . وهو رجل خصب منتج ، أنفق عمره كله في القراءة والكتابة حتى أرى أدبنا المعاصر بعدد ضخم من المؤلفات التي تربو على السبعين . من بينها : دواوين الشعر وكتب السير والعقريات والدراسات الأدبية ومجموعات المقالات الثقافية والنقدية والاجتماعية بحيث يستحيل أن نلّم بكل هذا الإنتاج الكبير في مقال أو مقالات .

ونحن نستبعد هنا — بالبداهة — شعر العقاد وفصته الثرية « سارة » وكل ما يدخل في الأدب الإنشائي من كتاباته .. لأننا نريد أن نحصر الكلام عنه في النقد الأدبي . وإن يكن نقده متصلاً حتماً بأدبه الإنشائي وتأثيراً به . وموثيراً فيه . فدفاعه مثلاً عن شعر الفكرة أو الشعر الفلسفي متأثر حتماً لا بآرائه النقدية وحدها ، بل وباتجاهه الخاص في قول مثل هذا الشعر ، مما يضطرنا إلى أن نكشف أحياناً على بعض شعره أو أدبه الإنشائي لامتصاص الشاهد ، أو مناقشة قضية من قضايا النقد في ضوء إنتاجه الأدبي هو نفسه .

● النقد والدراسات

ولكننا حتى عندما نترك جانباً شعر العقاد وفصته « سارة » ، لا يزال لدينا العديد من كتبه ومقالاته التي تتصل حتماً بمجته النقدية وآرائه في الآداب والفنون ..

● فصول من النقد عند العقاد

وبالرغم من أنني كنت قد قرأت ودرست الكثير من أدب العقاد شعراً ونثراً، وتحدثت عنه في عدد من كتيبي وخاصة في الجزء الأول من كتابي عن «الشعر المصري بعد شوقي». ثم في كتابي عن «مسرحيات شوقي». إلا أنني مع ذلك كنت مشفقاً على نفسي من العودة إلى كل ما كتب في الكتب أو الصحف والمجلات لجمع النصوص الخاصة بالقضايا الأدبية الكثيرة التي أثارها العقاد حتى عثرت - لحسن الحظ - على كتاب وفّر عليّ جانباً كبيراً من هذا الجهد.. وهو كتاب «فصول من النقد عند العقاد» الذي قدمه الأستاذ محمد خليفة التونسي. وجمع فيه طائفة كبيرة صالحة لما كتبه العقاد في النقد.. كما صدر لهذه المجموعة من الفصول مقدمة طويلة صافية تتكون من جزأين: أولهما عن العقاد وسكانته الأدبية العامة وخاصة في مجال النقد. وثانيهما لرسم صورة بيانية لشخصية العقاد.

والأستاذ التونسي يخبرنا في «شجاعة والإخلاص» بشارن الإعجاب منذ الصفحة الأولى من مقدمته: أنه من مريدي العقاد الذين لا يعدلون به أحداً في الشرق أو الغرب، كما يخبرنا أن معرفته بالعقاد، واتصاله الفكري والشخصي به يرجع إلى ربع قرن مضى، والأستاذ التونسي يبدو عليه الصدق والإخلاص في جميع ما قال. وكتابه بمقدمته وهوامشه يشهد بأنه قد تتبع عن قرب سيرة الأستاذ العقاد وإنتاجه الأدبي، وتمثل هذه المعرفة تمثلاً تاماً حتى لراه عييك في كل هامش على المطان التي تستطيع أن تستكمل منها رأياً للعقاد، أو تطوراً وتنمية لهذا الرأي، وإن كنت أخشى أن تكون حماسة الأستاذ التونسي قد ساقته أحياناً كثيرة إلى شيء من الإسراف الذي أحس بأن الأستاذ العقاد نفسه لا يمكن أن يقره. وكل ذلك فضلاً عن أن الأستاذ التونسي لم يخطر له بالبداية أن يراجع رائده في أي رأى أبداه...

وأكبر ظنّي أن ثقافته لاتسمح له بمثل هذه المراجعة.

وفي هذا الكتاب النافع، وزع الأستاذ التونسي فصول النقد العقادية بين أربعة أقسام: أورد في القسم الأول نصيب الأستاذ العقاد في الجزأين اللذين ظهرا من كتاب «الديوان» في سنة ١٩٢١ واشترك في تأليفها المازني مع العقاد. وحملها فيما على زعماء الأدب التقليدي حملة عنيفة. وقد استقل العقاد في هذه الحملة بنقد شوقي وأدبه في عدة أصول.. جعل منها الأستاذ التونسي الفصل الأول في كتابه. ثم أتبعه في قسم ثان بنص الكتيب الصغير الذي كان الأستاذ العقاد قد نشره لنقد مسرحية «فسيز» لأحمد شوقي. وفي القسم الثالث أورد الأستاذ التونسي فصولاً من مقدمات ديواين العقاد الشعرية وحوادثها. كما أورد عدداً من القصائد التي اعتبرها الأستاذ التونسي بقية وسهاها بأصبع «الشعر النقدي». لأنها تعالج بعضاً من قضايا الشعر والإفهام أو قضايا نقد الحياة.. لأن الأستاذ التونسي قد فهم كلمة «نقد» تعامها. وسرع الذي ينسج لنقد الحياة أيضاً. لا الأدب والفن وحده. وفي القسم الرابع أورد المؤلف مختارات من مقالات العقاد وشلوره اختار بعضها من كتبه التي تتضمن مجموعات من المقالات مثل: «خلاصة اليومية» و«الشلور» و«الفصول» و«مطالعات في الكتب والحياة» و«مراجعات في الآداب والفنون» و«ساعات بين الكتب» و«شعراء مصر ويثاتهم في الجليل الماضي» و«على الأثر» و«يسألوك» و«بين الكتب والناس». وبعضها الآخر اختاره من بين مئات المقالات التي كتبها الأستاذ العقاد في الصحف والمجلات ولم تجمع حتى اليوم في كتب.

● العقاد ومعاصره

وإنه لمن الممتع أن تثبت هنا بعض آراء مريد مُتَقِد الحواس، كالأستاذ محمد خليفة التونسي في المقارنات التي عقدها في مقدمته بين العقاد وعدد من المعاصرين

الاهتمام بالوسيلة . وبين هنا اهتمام العقاد البالغ بالشخصية وفلاحه في تصويره كل شخص من شخصيات « لا تعد نظيره لأديب في العربية كما يقول الدكتور طه حسين نفسه في كتابه » من حديث الشعر والشعرية » .

وفي ص ٦٢ من نفس المقدمة وسع الأستاذ التونسي من دائرة المقارنة بين الأدبيين فيقول : « الدكتور طه حسين صاحب آراء مبينة وغير العادية وبطريات منها المستطاع وسبايا من ولكن لا تكون سبباً . وبقدرة ممتاز ولا سبب لمحدود . ولكنه لا يستوعب ولا يتأقن وأن في مبرر فهو كصاحب المعنى الصوب (الموسمية) سائق عذب للذوق سهل البع والغميم ولكنه غلط لا يمتاز شيء من شيء فيه . وهو غير قدس . لا نقد والتقدير . وسط الدكتور يمكن من النقد فليل ليس له منجى نقدي واضح ولكنه أدى إلى العدمه من الأدب . وقد الدكتور أحمد أمين بقدر ما . بحث لا نقد أدب متداول وبذلك كان صاحب وعصبه في غير سعة عصب » .

وفي ص ٥١ يحاول الأستاذ التونسي أن يحدد منهج البحث في الأدب والسبر عند الأستاذ العقاد فيقول :

« سببه سر إن جميع الأعمال والأقوال والحركات وما إليها هي نتيجة لشيء ما وبهذه الطريقة يوصلها في نفس الإنسان ونظرة الوجهة التي يكون بها كل بطاوعها وعناوينها إلا بقدر ما تتولى تلك التواريخ وتدل عليها . . . الخ » . ثم يستلج في هامش الصفحة نفسها فيقول :

« يجب التفريق بين هذا المنهج النفسي الشرعي كما وضحاه بالمنهج (النفساني) الذي يحاول فهم أسرار الأدب بالنقد من طريق نظريات علم النفس . . . ما يقاضى أن علم النفس وبهذه نافع في الاسترشاد به ولكنه لا يستطيع أن يكشف أسرار الأدب ويميز جيد من رديته . وقد جرب في أوروبا فشل . . . وينماها . . . من بعض الأكاديميين فلا يدلون على تلوذ صحيح للأدب ، ولا يصلون إلى حكم سليم في مسائله . وبين هؤلاء الأستاذ محمد خلف الله أحمد صاحب كتاب « من الوجهة النفسية في الأدب » وبقده . وهناك فرق بين فن النفس وعلم النفس ، فالفناون تفسين بالفترة ، وعلم النفس وسده عظيم ، وماذا تفيد النفس في هداية الأعمى » .

وهذا رأى سبق لي أن جادلت فيه صديقنا الأستاذ محمد خلف الله أحمد يوم أنكزت لإقحام علم النفس أو غيره من العلوم على دراسة الأدب ونقده ، وإن لم أعارض بالبداهة في أن يوسع الناقد من ثقافته بالاطلاع على مؤلفات علماء النفس والاجتماع والتاريخ وغيرهم .

الذين اشتركوا مع العقاد في النهضة الأدبية المعاصرة . أو دخلوا معه في مناقشات أدبية . أو التفتت بعض مناهجهم الأدبية عنماهج الأستاذ العقاد مثل « الدكتور طه حسين . والأستاذ محمد خلف الله أحمد عبيد كلية الآداب بجامعة الاسكندرية . ثم المرحوم مصطفى صادق الرافعي . فالأستاذ التونسي يقارن مثلاً بين العقاد وطه حسين في صفحتي ٦٠ - ٦٢ من مقدمته . وفي هامش ص ٦٢ يقارن بين منهجي العقاد والأستاذ محمد خلف الله أحمد . كما يهاجم في أكثر من موضع من مقدماته وهوامشه هجومياً عنيفاً المرحوم مصطفى صادق الرافعي الذي بلغ من عنف شخصيته للعقاد أن أصدر كتاباً غفلاً من التوقيع باسم « على السقوط » خصص معظمه لهجوم على العقاد .

ففي ص ٥٩ وما بعدها يحاول الأستاذ التونسي أن يحدد منهج العقاد في الدراسة الأدبية فيقول إن هذا المنهج قائم على ما يؤمن به العقاد من أن الأدب الأدبي . إنما هو صورة نفس صاحبه وتاريخ حياته الباطنية . وأن عمل الناقد هو البحث عن الأدب في أدبه . واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب . إذ أن الشاعر الذي لا تعرفه شعره لا يستحق أن يُعرف وهذا هو المنهج الذي استخدمه العقاد في دراسته عن ابن الرومي ، كما يشهد اسم كتابه نفسه وهو « ابن الرومي - حياته من شعره » على حين نرى الدكتور طه حسين لا يهتم بالشاعر وحياته إلا بالقدر اللازم لفهم شعره وتوثيقه على نحو ما فعل في كتابه « مع المتنبي » .

وقد اشتبك العقاد وطه حسين حول هذين المنهجين المختصين في مناقشة أدبية مشمرة أشار إليها الأستاذ التونسي ثم قال : « يهتم العقاد بالشعر لينفذ به إلى الشاعر على حين أن ينجح الدكتور أن يهتم بالشاعر دون الشاعر أو أكثر من اهتمام به . . . كما لاحظ الدكتور نفسه . وطريقة الدكتور أيسر مع بالغ جدواها على الباحثين من الباحثين . . . ومن يعرف هذا يعرف بعض الفرق بين منهج الزم والشجاعة عند العقاد ، ومنهج الخزم والسلاطة عند الدكتور . فشرع عند العقاد وسيلة لفهم الشاعر مع

الفلسفة التي يتفرع عنها الكثير من اتجاهات منهجه في النقد والدراسة الأدبية وكتابة السير والمقالات واتجاهات الشعر ، فكتباته في « الديوان » يكاد ينمق الرأي بين الباحثين والمثقفين على أنها كثيراً ما تسرف في العنف الذي يلونه إحساس العقاد الشخصي . ومقدمات دواوينه وشعره النقدي لا تخلو هي الأخرى من بعض التعسف في الدفاع عن اتجاهه الأدبي وفلسفته العامة في الحياة والأدب . وليس كذلك مقالاته وشعره التي ينطلق فيها أحياناً كثيرة إلى جلاء كثير من القضايا الثقافية والأدبية العامة جلاء هادئاً مستقيماً . مع المحافظة على حرارة الطبع التي تميز بها دائماً شخصية العقاد .

● فلسفته العامة

والأستاذ العقاد من النفر القليل في بلادنا الذين نستطيع أن نستخلص لهم من مجموع إنتاجه الثقافي فلسفة عامة في الحياة والأدب . وهي فلسفة يمكن أن نجعلها في لفظتين : « الفردية — والحرية » .

فالفردية هي التي أوحى للعقاد بأن يتناضل طوال حياته في مجال الحياة العامة ضد الحكم المطلق ، أو المذاهب الجماعية التي يفنى فيها الفرد . قرأناه في سنة ١٩٢٨ يأخذ غنقاً الحكم المطلق في كتابه الذي يحمل هذا العنوان ، كما رأيناه يعود في مطلع الحرب العالمية الثانية إلى تأليف كتاب « هتلر في الميزان » ، الذي يشجب فيه جميع أنواع الحكم الديكتاتوري الفاشي والنازي ، ثم رأيناه بعد ذلك يلحق المذهب الشيوعي بهذين المذهبين في سخطه وعدائه العنيف .

والعقاد في تعصبه للفردية لا يريد في أبحاثه الأدبية أن يولي اهتمامه الأول لغرض البحث عن الأديب أو الشاعر في إنتاجه .. ويرى أن الأديب الذي لا يمكن العثور على شخصه المقدر الأصل في أدبه لا يستحق أن يدرسه النارسون . وهذه عقيدة ألحَّ الأستاذ العقاد على إظهارها

وقد جمعت طرفاً من هذه المناقشات في كتابي « في الميزان الجديد » ولكنني لست واقفاً تماماً من أن الأستاذ العقاد قد ألزم بدقة التفریق الذي يقيمه مريد بين فن النفس وعلم النفس في دراساته الأدبية التي كتبها عن شاعر مثل ابن الرومي أو أبي نواس في كتابه « أبو نواس — الحسن بن هاني » — دراسة في التحليل النفسي والنقد التاريخي . أو في مقالات الدراسة الأدبية التي كتبها الأستاذ العقاد عن المتنبي وأبي العلاء المعري . وأنا أذكر أن الدكتور طه حسين قد كتب يوماً مقالاً في إحدى الصحف يستنكر فيه إقحام نظريات علم النفس وخاصة التحليل النفسي لفرويد ودرسته على الدراسات الأدبية . وكان ذلك عقب ظهور كتابين عن أبي نواس يستخدمان هذا المنهج التحليلي النفسي في دراستهما لهذا الشاعر الكبير وهرياته وهما : كتاب الأستاذ العقاد المذكور ، ثم كتاب بمائل للدكتور محمد النويهي . وكان من أهم مأخذ الدكتور طه حسين على الإسراف في هذا المنهج ، ألزم مثلاً بأن أبا نواس كان يعيش الحر عرقاً جنسياً ، ويتغزل فيها تغزلاً جنسياً لسبب أو لآخر من مزاج الملاهي ، أو المكتوبات النفسية ، أو الحرمان الجنسي .

● موازنة بين الفصول

والأقسام الأربعة التي يتضمنها كتاب الأستاذ محمد خليفة الترنسي لا تخلو كلها من متعة وإعجاب . ولكنني أحسب أن غيرها ما جاء في القسم الرابع غنقاً من مقالات العقاد وشعره ، وذلك لأنه القسم الوحيد الذي يكاد تخلو من انفعالات الأستاذ العقاد العنيفة في النقد عندما تتصل موضوعات الحديث بشخصه أو بأرائه الخاصة ودعواته التجديدية من قريب أو بعيد ، وذلك لأن الأستاذ العقاد من تلك الشخصيات الكبيرة التي يصعب عليها دائماً أن تنسى نفسها ، وربما كان في هذه الحقيقة المنبع الأساسي لفلسفته العامة في الحياة : تلك

طالبت بأن يكون الشعر الغنائي تعبيراً عن الوجدان الفردي للشاعر . وقد تجذبت هذه الدعوة وطبعت بتجديداً الشعرى كله بطابعها . وإن يكن هذا الوجدان الفردي قد تطور بعد ذلك إلى وجدان جماعي مع المحافظة طبعاً ودائماً على الطابع الوجداني الذي إذا حرم منه هذا الفن الشعرى حرم من أحد مقوماته الأساسية على نحو ما ستفصل عندهما نعرض للدفاع الأستاذ العقاد نفسه بعد ذلك عن شعر الفكرة أو الشعر الفلسفي وبخاصة في مقدمته لديوانه « ما بعد الأعاصير » وهو اتجاه انفرد به الأستاذ العقاد دون صاحبيه : شكوى والملازني .

وأما الحرية التي تعتبر المنبع الثاني لفلسفة الأستاذ العقاد العامة في الحياة والأدب فنستطيع أن نجد لها في عدد من مقالاته الثقافية العامة والتقديرية الأدبية الخاصة على السواء . مثل : مقاله عن « فلسفة الجمال ولحجب » في مجموعة « مطالعات في الكتب والحياة » ومقاله عن « معنى الجمال في الحياة والفن » من مجموعة « مراجعات في الآداب والفنون » وبها يرجع كل جمال في الجسم البشري وفي الفن على السواء إلى الحرية .. فالجسم الجميل هو الذي تتحقق فيه حرية وظائف الحياة بأن تكون أعضاؤه سليمة متناسقة مع غيرها على نحو يمكنها من أداء وظيفتها على خير ما يكون الأداء . وما الرشاقة التي تعتبر من أخص سمات الجمال إلا حرية الأعضاء ووظيفتها وتوحيها في أداء وظائف الحياة . وهو على أساس الحرية يبنى وحدة الفكرة في الحياة والفن فيقول في مقاله الثاني :

« وقد أحببت أن أبين هنا ما أريدته بوحدة الفكرة والحياة في الفن .. فأقول : ألا : إن الحرية في رأيي هي العنصر الذي لا يخلو منه جبال في عالم الحياة أو في عالم الفنون ، وأنتا مهما بحثت من حرية تتفاضل بها مراتب الجمال في الحياة لا تجد هناك إلا حرية الاختيار التي يفضل بها الإنسان التام من حبه من المرحومين في صفات الفنون وسمات الأجسام ، ثم يفضل بها الناس عامة الأشياء ، ثم يفضل بها الأحياء طبقات الثبات ثم يفضل بها الثبات الأشياء الجملة أو المادة الصلبة » . والعقاد مع ذلك من حسن التقطعة بحيث لا يفضل أن الحرية ليس معناها القوضى وأنها لا تتنافر أو تتناقض مع

في مقدمته لكتابه عن ابن الرومي ، وفي مناقشاته التي أشرنا إليها مع الدكتور طه حسين ، ثم في الكثير من مقالاته التقديرية التي يدعو فيها الشاعر قائلاً :

« كن أنت ولا تكن غيرك ولا تطس ذلك » . أو تلك التي يدعو فيها الناقد إلى البحث عن قال ، لاعما قال .

ويقول في مقال له تحت هذا العنوان من مجموعة « ساعات بين الكتب » تأييداً لهذا الرأي : وعلى هذه السمة نشأت في تقدير كل كلام فليس معنى أشد غلظاً من التاكليد : أنظر ما قيل لا إلى من قال .. ولا أستطيع أن أنهم كلاماً حق فيه إلا إذا صرحت صاحبه وقلت على كل شيء من تاريخه وصفاته . وفي مذكرة جيبها ويطبقها في سنة ١٩١٢ اسمها « خلاصة البيعة » أقول : أنظر إلى ما قيل لا إلى من قال .. قاعدة لا يصح إطلاقها في كل حالة . فالكلية تختلف معانيها باختلاف قائلها وكلمة مثل قول المرعي مثلاً : تعب كلها الجيصة فما أصعب .

يب إلا من رغب في ازدياد يوطئ منها ما لا يوطئ بما نسعه في كل حين بين عامة الناس من التمس من الحياة ومعنى الخلاص منها فانتا نطق بأن المرعي مارس الأمور الجبرية في الحياة ، ويدرس التثنية التي تكفي بها طلبة أبرصاً ونكداً أو يرفعاً ولم يصبر منها أولئك العامة إلا ما يقع من الأمور التي لا يكتفي الحكم على نابعة الحياة - وكل ما رأيته بعد ذلك يؤيد هذا الرأي ويقر هذا الصبر . فالكلية الواردة تختلف في معانيها باختلاف قائلها فتؤيدها من قائل ولا يلفظ إليها من قائل غيره لأن الكلام جزء من الإنسان وليس بمركات تتنوع في المراء وتقع في الآذان . فإذا أدبرت أن تعرف الجزء فلا يحبس لك من الرجوع إلى ذلك الذي تجزمه . وإذا أصبحت أن تفهم الكلمة فافهم التشكك لأنها من معناه أعطت ، ويجزأه تعتبر ونورد » .

وهذا قول يبدو سليماً في نظر المنطق الشكل القائم على القياس .. ولكننا نخشى أن يداخله الخطأ من التعميم وهو الاتجاه الذي سجلناه منذ ما يقرب على العشرين عاماً عندما اشتبكنا نحن أيضاً في مناقشات ضيقة مع العقاد ، ولكنه على أية حال يدخل في أسر ضمن فلسفته العامة التي تعتبر الفردية من منابعها الثروة .

والفردية أو - على نحو أدق - أصالة الفردية ، هي المبدأ العام الذي تجده خلف دعوة التجديد في الشعر التي قادها في النصف الأول من هذا القرن الأستاذ العقاد وصاحباها شكوى والملازني . وهي الدعوة التي

النظام فيقول : « وعلاصة الرأي أننا نحب الحرية حين نحب الجلال ،
وأما أحرار حين نقش من قلوب سليمة صافية فلا سلطان طينا لغير
الحرية التي نهم بها ولا قيود في أيدينا غير قيودها ، ولا عجب فحق
الحرية ما قيود . »

ولما كان الفن لا يحيا بغير قيود فقسد عاد
الأستاذ العقاد إلى توضيح هذه الحقيقة في مقال
آخر نشره في أحد أعداد مجلة اخلال وعنوانه « الفن
والحرية » حيث يقول : « ونحن حين مدرسة النقاد كما هو
مدرسة الحرية . فهل في ذلك من عجب ؟ قد يبدو فيه العجب لمن
يحبس أن الحرية تناقض النظام ، أو يعتقد أن الحرية تنبذ لصاحبها أن
يقبح هو كل عدم . ولكن الخروج على سعة هو القوي وليس هو
بالحرية ، ولا مشابهة بين العوض والحرية في صورة من الصور . إن
ها شيئين متناقضان ، وقد يكون الفارق بينهما أبعد من الفارق بين
الحرية والرق في أثقل قيود الاعتقاد . »

« فالحرية كما قدمت هي أن تحب ، والعوض هي أن تعدم كبر
اعتبار وأن تخطط عليك الأشياء فلا ترى فيها . » - مسير وإيتار
نقول هذه فوضى ، ونفهم من ذلك أننا قد قدنا الحق وهذا الحرية
فلا نحن مستقرون ولا نحن أحرار .. ونقول هذا حين نعلم من ذلك
أنه تنسيق منهم من شوائب الخطط والاضطراب فهو نظام ، ومعهم من
أبغى أننا نضجته ونغتنره فهو حرية . وما كان فيهم غير الفل الجليل
بيننا هاتين التمتين التفتين نعمة الحرية ونعمة النظام مجتمعين . »

● الدعوة إلى التجديد

وأبرز ما ظهرت فيه ملكة الأستاذ عباس محمود
العقاد النقدية منذ مطلع حياته كانت الدعوة إلى التجديد
في الشعر الغنائي الذي يتكون منه تراثنا الشعري التقليدي
وهي دعوة كان الأستاذ عباس محمود العقاد وصاحبه
شكري والملازم قد تأثروا فيها بلا ريب بحصيلتهم من
الشعر الغربي وبخاصة الإنجليزي منه . وبإنجابها الثقافة
والنقد عند الغربيين .. وإن يكن من العدل أن نقر للأستاذ
عباس محمود العقاد بنوع خاص بقدرته الفارقة على تمثيل
جميع ما يقرأ ومعضمه . حتى يستحيل إلى جزء من ذاته
ومن العناصر المكونة لشخصيته الثقافية والأدبية حتى
ليصعب أن نرجع هذا الرأي أو ذاك من آرائه إلى هذا
الأديب أو المفكر الغربي أو ذاك . فالعقاد من القوة

بحيث يطبع جميع آرائه بطابعه الخاص وكأنها متبعة
عن دأته تلقائياً حتى لنحس بأن الرجل لم يجانب
الصواب عندما قال عن نفسه في مقدمة مجموعة
« مراجعات في الأدب والفنون » : « لو أن كلواثر يوم يث
رد فيه إلى ما شئت أنها ستبث متى في جسد واحد يوم يبعث
الصوت للمود ، أو تعادلت متى حيث كنا في الحياة ولو كان ما ألبس
شبه يرتبطها بأرء المرتين وكلمات الكتب . » وبما أنه قد عشب وعذب
ولا أنعيس قائماً بغيرها ، كما لا يستطيع أحد أن يتفعل حسده قائماً بغير
أعضائه . أو يتحس رأسه ويديه وقدميه وباتر جوارحه راحة يوم القياد
ول حين غير حياته ... إلى ذا أصعب تفكير الإنسان إلا جرو
من الحياة يوماً من الأيام .. حين يسرق أب نسي إلى أقدام كل من
أقبلهم هذه الأرض من الأدياء والحكام والقضاة إذا كانت غريبة عن بيده
النس من نفس . كما لا يسرى أن ينزل إلى كن من في الأرض عر
أبنائهم ويتنام ولو كانوا أباء ، سادة أو ذرية ملوك . »

وكل هذا حتى إلى حد كبير ، وبه يختلف العقاد
فيما ارتبط عن صاحبه . وبخاصة عن المرحوم الملازم الذي
ثارت بينه وبين زميله شكري وغيره من الأدياء والنقاد
مناقشات حادة حول السرقات الأدبية . أو أبوة بعض
مصول القصصية وبخاصة في قصة « إبراهيم الكاتب »

ولا كانت الدعوة إلى التجديد في الشعر الغنائي
قد كانت دعوة مشتركة بين العقاد وشكري والملازم . بل
وبين شعراء المهجر وبخاصة ميخائيل نعيمة ثم الشاعر
الكبير خليل مطران ، فأننا لا نرى داعياً إلى إعادة القول
فيها بعد أن سبق لنا هذا القول في مقالنا عن « ميخائيل
نعيمة » . ومقالنا عن « عبد الرحمن شكري » في
هذه السلسلة ، وإنما يميننا في هذا المقال أن نقف
عند الناحية التي انفرد بها الأستاذ العقاد داخل هذا
الجماعة والتي استضحت عنده فيما بعد ، وهي الدعوة
إلى شعر الفكرة أو الشعر الفلسفي ، ودقاعه الحار عنها في
مقدمة ديوانه « ما بعد الأعاصير » وفي عدد من مقالاته
الأساسية في مجموعة « مطالعات في الكتب والحياة »

وبمجموعة « ساعات بين الكتب » التي تتضمن ثلاث
مقالات في مناظرة بينه وبين الشاعر العراقي جيبا
صدق الزهاوي في سنة ١٩٣٧ . وأخيراً في مقالة كبير

حيث يقول : « فتأس هذين البيتين ألا ترى أنه قرن كس
حكم فيها بسبه أو بتفسيره ، وبإقامة الدين الذي يفي العربة
عنه ؟ أليس العمل هنا سائياً طبع ، سائياً لتعريف حكمه ، وتوسيع
نظره وتمحيص المشاعة الطبيعية السمة له ؟ » .

ومن البين أن هذا التعليق لم يحس في شيء روعة هذين
البيتين وتأثيرهما في النفس . فالمتنبى لا يورد فيهما أسباباً
وسببات أو نتائج وتفسيرات ، بل يتأمل في حقائق الحياة
والموت ويستشعر الأسمى من تلك الحقائق ويشعرنا به ..
وهذا تأمل لا تفلسف . ولعل في الفرق بين التأمل
والتفلسف ما يميز شعر عبد الرحمن شكري الذي يتسم
هو الآخر بسمة التفكير عن شعر العقاد الفلسفي فشكري
يتأمل . وأما العقاد فيتفلسف أحياناً على نحو ما فعل
في طفولته التي يعتر بها وهي « ترجمة حياة شيطان »
ومطلعها :

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم
غنى الظلماء في قاع سقتر
وربى الأرض به ربى الرجيم
جهنم ، فاسمع أعاجيب العير

وبعد أن دعانا الشاعر إلى أن نسمع أعاجيب العير
أخذ يقص تلك الأعاجيب من مائة مقطوعة وعشر :
كل مقطوعة من بيتين متحدى القافية في شعر جهنم
يعوزه الماء والرواء ، بل التعبير والإيضاح لتعقد الأفكار
حتى نرى العقاد نفسه يقدم لقصيدته بمقدمة ثرية
يسرد فيها موضوع القصيدة وأفكارها الفلسفية المعقدة
بل ويضطر إلى أن يوضح نثرًا في هوامشها ما أراد أن
يقوله شعراً ، وأحسن أنه لم ينتج في الإيضاح عنه ورعاً
كان من الخير أن يستعيض عندئذ عن الشعر كله بالنثر
الذي يستطيع أن يتسع لمثل هذا التفلسف الغامض .

ومع ذلك نرى هذا العملاق يفسى أحياناً عقله الجبار
ليدخره للنثر ، وذلك لكي يطلق عاطفته غير الجبارة بل
الأكيفة المتواضعة ، كمواطف كبار الشعراء الذين لا ينجحون
من ضعف الطبيعة البشرية ، ولا يأنفون من الشكوى والتلف

له عن « فلسفة المتنبى » يقول فيها : « والحقيقة أن الفكر
والخيال والعاطفة ضرورية كلها لفلسفة وتشعر مع اختلاف في النسب ،
وتغير في المقادير ، فلا بد للفيلسوف الحق من نصيب من الخيال والعاطفة
وبذلك أقل من نصيب الشاعر ولا بد للشاعر الحق من نصيب من الفكر
وبذلك أقل من نصيب الفيلسوف . فلا يعلم فيلسوفاً واحداً حقيقة هذا
لازم كان حلواً من الفلسفة الشعرية ، ولا شاعراً واحداً يوصف بأنه طبعه
كان حلواً من الفكر الفلسفي . وكيف يأتى أن نعتل ونزيف الفكر
و من جانب كبير ، نقتطع خاطر مكثف الموانع بالإحساس
كالشاعر العميم ؟ بما المعهود ، فلهذا أن شعراء الأمم القحول كانوا
من حارثه البهجة الفكرية ووصل الحقائق والمذاهب في كل عصر تفلوا
به فكانهم في تاريخ تقدم المعارف والآراء لا يغيث ولا يغيث ..
مكتابه ، وتاريخ الآداب والفنون ، ودمهم المقصودة أو الفنية إلى
تصحيح الأدواق وتقوم الأخلاق لا تنفع معنى في جانب ألتشيعم
الشعبي وبديهيته الحياتية . وهكذا كان شكسبير شاعراً ناظم الفكر
سقى في أعديه عربية . وهكذا كان سينت وشارلوت شعراء الألمان الأدباء
القداسة في استمدادهم وميرة حياتهم . ولربما يستقرى من مجموعة أعمالهم
وهكذا كان يرون ووردفوردث وسويتون من الشعراء المجاهدين
في أغانهم ، المتن في جهادهم : وهكذا كان من قبلهم جيمس داني
الجيروى إمام الفلسفة الإيطالية بل هكذا كان كل شاعر عظيم في أية
لغة وفي أية قبيل . » .

وهذه كلها مجادلة يبرع فيها المقاد
كما سبق أن أوضحنا يوماً عند مناقشتنا معه التي أشرنا
إليها من قبل ، ولكنها لا تخلو من مغالطات .. فالشعر
لا يمكن أن يتسع للفلسفة أو التفلسف وبخاصة الغنائي
منه . وفرن بين أن يتفلسف الشاعر وبين أن يصدر
عن فلسفة خاصة في الحياة والطبيعة وجهة نظر محددة
إليها . كما أن هناك فرقاً كبيراً بين التأمل الفلسفي
الذي يستطيع بوجدان الشاعر وتثيره لواجبه وعارفه
وأشواق روحه ، وبين التفلسف أو الفلسفة .
ولا نذهب في إيضاح كل هذه الفوارق التي تجاهلها
العقاد إلا أن النظر في تعليقه في المقال نفسه على قول
المتنبى :

إلف هذا الهواء أوقع في الأ
نفس أن التحمام سرُّ المذاق
والأسمى قبل فُرقة الروح عجز
والأسمى لا يكون يعد الضراق

وذلك كى يستطيع أن يسمعا شعراً إنسانياً رائعاً مثل مقطوعته التى تحمل عنوان « نفثة » من الجزء الثانى من ديوانه حيث يقول :

ظمانُ، ظمانُ؛ لا صَوْبُ الغمام ، ولا
عذب المدام ، ولا الأنداء تروى
حيران ، حيران ، لا نجم السماء ، ولا
معالم الأرض فى الغبراء تهدينى
يقظان ، يقظان ؛ لا طِبُّ الرقاد يدا
نفى ولا سَمَرُ التَّيار يلهىنى
غصَّان ، غصَّان ؛ لا الأوجاع تبلىنى
ولا الكوارث والأشجان تبكىنى
شعرى دموى وما بالشعر من عَوْصٍ
عن الدموع نفاها جفن محزون
يا سوء ما أبقت الدنيا لمخيط
على المدامع أجفان الملاكين
هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوارحه
وما استرحت محزون فى مدون
أسوان ، أسوان ؛ لا طِبُّ الأساة ، ولا
سحر الرِّقاة من اللأواء يشفى
سامان ، سامان ؛ لا صفو الحياة ولا
عجائب التسلسل المكنون تغنى
أصاحب الدهر لا قلب فيسعدنى
على الزمان ولا خلٌّ فيأسونى
يدبك فامحُ ضنى يا موت فى كبلى
فلست تمحوه إلا حين تمحونى

فهذه المقطوعة الرائعة لا تخشى عليها شيئاً مما يقوله الأستاذ العقاد نفسه فى مقدمة ديوانه « بعد الأعاصير » التى أشرنا إليها فيما سبق حيث يقول : « ولعلنا بحاجة إلى التنبيه

إلى ثقافة شائعة فى مصر والشرق بين أدمعاه الإحساس من لا يحسن ولا يفكرون وفى اعتقادهم أن الإحساس والترف مترادفان ويوشك أن يموت الإنسان عندما من فطر الإحساس لأنه يحس فى زعمهم بمقدار ما يتراعى ويضادل ويثن ويثوج . . وذلك لأننا لا نرى جودة الشعر فى المكايرة وادعاء البطولة الكاذبة كما لا نراها فى الأئبن والتواح بقدر ما نراها فى إخلاص الشاعر نحو نفسه وصدوره عما يجد . وقد مضى الزمن الذى كان النقاد يلومون فيه الشاعر لأنه يغاضب حبيبته أو يثور على حية لما مؤثريين أن يقول ما قاله من قبل عاشق آخر لمعشوقته فيفدنها إن حفظت هواه أو ضيعته بدلا من أن يغاضبها حتى ولو كان إحساسه الصادق هو الغضب والرد ، لا الخضوع والتلطف أو العكس . . والذى لاشك فيه أن قوة الانفعال هى التى تولد الرؤية الشعرية لا التفكير الفلسفى الجاف .

والى هنا نحس أن نقف فى حديثنا عن العقاد ناقداً . . وذلك لأن هذا المقال لا يمكن أن يتسع لقبية آرائه النقدية ومقاييسه الشعرية ومنهجته النقدى العام بما فى ذلك المقاييس السليمة فى نظرنا ، والمقاييس التى تستحق فى رأينا أيضاً المراجعة والتقويم ، وبخاصة بعض تلك المقاييس التى انساق إليها الأستاذ العقاد فى خصوصته العنيفة للشاعر التقليدى الكبير أحمد شوقى ، وهى خصوصية نحس بأن العقاد قد حاول التخفيف من عتفها بعد موت شوقى . . على نحو ما أحسننا فى الحديث الذى ألقاه عن شعره فى المهرجان الذى انعقد له بالقاهرة بناء على توصية من لجنة الشعر التى يرأسها العقاد بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب لهذا المجلس . ولكن حديثنا عن كل هذا فى مقال آخر ننشره فى العدد القادم من هذه المجلة إن شاء الله .

...إلا القراءة!

بقلم الأستاذ مجدى ممتى

— لكل داء دواءٌ يُسْتَعْلَبُ به

إلا القراءة أصيت من يداوبها

— يا أخى ! إننى أحفظ هذا البيت من قديم :

إلا الحياقة لا تخلط على !

— ومن يدريك لعلّى اقتبس ببقى اقتباساً شديداً

من هذا البيت القديم ، وما أحدٌ أفصل من أحد .

— ولكن اقتباسك لم يصلح ، بل أفسد ، وهذا

سر ثورتنا على الاقتباس ، وإلا ، فكيف تكون القراءة

وهى سبيل المعرفة والحكمة ، صنواً للحياقة ؟

— هى عندى عين الحياقة ، بل أم الحياقات

كلها ، كما تقول « أم التبيخ » .

— أنت مغرم بالمتناقضات ، تظنها سرّ الفكاهة ،

ووسيلة مثلكى لفت الأنظار .

— ساعذك الله ! قد فتحت لى بكلمة «المتناقضات»

باب الحديث ، وسأشرح لك مسألة تبدو — فى مبحث

داء القراءة — أغرب المتناقضات . فالمشاهد أن المصابين

بهذا الداء هم فى أغلب الأمر أضعف الناس نظراً ،

وأعشاهم بصراً ، جفونهم مُحَمَّرَةٌ ، وأهدابهم متوقفة ،

ودمعهم سهلة ، يلبسون نظارات كالملاحات ، تتضائل

مقلتهم من ورائها إلى حجم حبة العدس ، حولها دوائر

كانها عطارد .. أو تتضخم كما لو اندلقت بحيرة فى

محاجرهم وقد تسيل على خلودهم . يترقّ لهم قلبك حين

تراهم فى وهج الشمس على محطات الترام والأوتوبيس ،

يرصدونه بفقرات قصيرة سريعة ، ذات العين والليسان ،

وإلى الأمام والخلف ، كما يرصد حارس المرمى كرة

بحاوره بها غريمه ، كضوءهم رفوف على جباههم تُظَلِّلُ

عيونهم ، وقد أراد أحدهم ذات مرة ، وقد رأى شيئاً

ضحكاً قادماً إليه من غير بعيد ، أن يطلب العين من

ظن عنده العين فسأل جاره (يالله خبرنى — من فضلك —

الأوتوبيس القادم ، أهر رقم ١٧ أو ٢٤) — وانظر أى

فوق بين الرقمن — فقوس العميد ظهره ، وصدق النظر

وأنعمه ، ثم أجابه « دلنى أولاً على هذا الأوتوبيس أين

هو .. كان هذا هو الآخر أنما لشباب الدين .. ثم

صاعا وسط رحام الصاعدين والمابطين ، ومضى الأوتوبيس

وعلم رقبته عندئذ وحده .. لو تأملت حركات رؤوسهم

ألفهم بهذا الخفس من الحيوان الذى يتخذ مسكنه فى

سرايب الأرض ، الزبل له إذا وقعت عليه الشمس ..

أما حركات رؤوس العميان فشيء آخر لأنها تشبه ...

— يالله عليك ، صدّ إلى موضوعنا ، فقد انقبض

قلبي من حديث العميان وانصاف العميان ..

— كنت سأحدثك عن أشياء عجبية عن بعض

أنواع النباتات التى تعيش فى الظل ، كيف تهزّ

وتجمل ، وتلف وتدور ، طلباً لشعاع الشمس .. أنت

حزّ .. إذن فاعلم أن ليس بصحيح أبداً أن الرجل يقرأ

وليس فى القراءة فتمرض عينه ويذبل بصره ويصبح

واحداً من هذا الجنس الذى وصفته لك ، بل العكس

هو الصحيح . وهذا هو باب الغرابة ووجه التناقض .

فقد دلّنى طول امتحانى هؤلاء الناس وتبع أحوالهم ،

أن الرجل منهم يُصاب أولاً فى مقتل عمره بضعف

البصر فلا يجد راحة من عذابه إلا فى القراءة . وكلما

ازداد بصره ضعفاً ، ازداد إدمانه للقراءة واتكيا به

وتصعد أدواراً ليهبط منها إلى حيث كنت تريد ، تعطي البائع زائلاً ، وتقبض منه ناقصاً ، وقد تقع فريسة لحب متم الصباية للميمة من جيرانك ..

— أنت تصف أصحابك أسوأ حالا من العميان .

— هذا حق . فالأعمى خلقت عائلته وعنده واضح

كل الوضوح ، معاينه مستمدة من التجربة وهي ثابتة

عنده . وإذا أقدم على خطوة جديدة حسب لما حسنها

أما أصحابنا فان قبضتهم على عالم المراتب باقية لهم ،

ولكنها قبضة متراخية ، تُمسِكُ ولا تُمْسِكُ ..

كالغريال المخروق ...

— وما علاقة ذلك كله بالقراءة ودائها ؟

— إن النفس جزء من العالم لا تستطيع أن تنفصل

عنه ، العزلة قاتلة لها ، وهي أبداً متعشة للمعرفة ،

فما أنبّهتهم على أصحابنا عالمهم الذي يعيشون فيه سعا

إليه مستعنين بوسيلة تؤدي بهم إلى معرفة هذا العالم

من طريق آخر — معرفة تامة ، واضحة كل

الوضوح .. عن طريق الكلمة المكتوبة . فهم إذا لم يروا

الشجرة تلبث في الأرض ، وأروها مجسمة في أحرف الشين

والجيم والراء وثناء المربوطة .. هذه الأحرف قادرة على

ملء الفجوات العاوية في قلوبهم . ولكن ويل عليهم !

— لماذا تقول ذلك ؟ لقد حسب أن القراءة قد

أنقذتهم من الضياع .

— نعم ، أنقذتهم من شيء لرميمهم في محنة أشد .

ألا ترى أن وسيلة معرفتهم هي شهادة السماع ، فلان

عن فلان ، وهي شهادة مرفوضة في المحاكم ، سيصبح

كل واحد منهم كتاباً جافاً متحركاً يسير على قنمين ،

مغلقاً بلايس .. ستحل الذاكرة عندهم محل البداية :

طعامهم حبات من التينامين ، أحكامهم قاطعة مقررة

من قبل ، لسانهم ليس ملكاً لهم ، بل كأنما رُكِبَ

في جوامع كل السابقين ، ينطقون به من قبورهم ،

فيخرج كلامهم كرجع الصلدى ، نكثتهم مكررة ،

إذا قصحت صنوبرهم سالت منه حكمة لزجة وفلسفة

عليها ، فأدّى ذلك بدوره إلى اشتداد علته .. وهكذا

دوالبك إلى آخر هذه الحلقة المفرغة التي لا آخر لها .

فليس الأصل في ضعف البصر عندهم إدمان

القراءة ، بل الأصل في إدمان القراءة هو سبق ضعف

البصر .

— وما تفسر ذلك ؟

— قدّر أنه أصابك ما أصابهم ..

— قال الله ولا فالك .. دعنى أسترزق !

— هذا فرض ، لا تتعطّر .. ستجد أن فتحيل

بينك وبين العالم يستائر بين الرقيقة والصفيفة ، أو أنك

تطل على الطريق من نافذة مغلفة زجاجها مُعَبَّرٌ ..

إن يكون عمل عينيك رؤية الأشياء ، بل التلصص

عليها . وهذا إرهاق شديد — أوعلمت — للروح والعقل ،

ستختلط عندك الألوان وتنبههم الحدود . وستدأب الدنيا

كلها في خضم مائع ، وتتموج التيمات والملاح حتى

تكاد تتشابه ، وضاع الفرق بين الصبح والجال . ستبدو

لك الأشياء كأنما انزعت من عالمها ، واقتلعت من

جلورها ، وفقدت عصارها ، وأصبحت مصاصاً تشاهده

كرائر متحف للماذح المصنوعة تقليداً مكبراً أو مضجراً

لما خلق الله .. الفرق بين الأشياء على حقيقتها وبينها

عندك كالفرق بين رؤية السمع لهم عهده وبين رؤية

الأصم لما تين الشفتين ذاتهما تتحركان كأنما يلعبهما

زئرك قد انفلت عياره ، لا يستطيع أن يحكم : هل هو

جد منها أم عبث ، وشقشة لامت لأية لغة بصلة .

لن تنفعك التجربة ، لأن عالمك — وأنت نراه بين

بين ، يتغير دائماً ، والتجربة تتطلب ثباتاً . وأنت

محروم حتى من الحدس والتخمين ، لأنك ترى قليلاً ..

وهذا القليل يُفسد عليك هذا الملاذ الخادع . وإذا

لم تدرُكك رحمة من الله وجدت نفسك في الحياة

تُغْرَب حين تريد أن تُشرّق ، تسلم على الغرياء ،

وتعرض عن الأصدقاء ، حتى يظن فيك إما الجحود

أو الكبر ، وإما النسيان أو الغفلة . تدق أبواباً لا تقصدها

أونجحاً .. ولو وضعت الكتب التي رآه يقرأها ، واحداً فوق آخر ، لجاوزت ناطحات السحاب ، وبلغ الأمر بهذا الأب أنه كان يقرأ وهو يسير في الطريق . ولا يزال يذكر كيف عاد لم ذات يوم وجهته مطبوعة قد نبتت فيها حبة زرقاء ، فقد صدم عمود الرام وهو سائر يقرأ في صحيفة .. ولم يدعش صديقي فيما بعد من مناظر اصطدام القطارات وفعلها في الحديد الغليظ كأنه عيدان الكبريت .

وانتقلت العليتان . ضعف البصر والقراءة ، إلى أخيه الأكبر ، وزاد بلادة أنه دخل المدارس وتعلم الإنجليزية والفرنسية فأصبح يطارده ثلاثة أرباب بدلاً من أرباب واحد . يعرف جميع باعة الكتب في مصر ، جليظها وقديمها ، كتبها في أرفف أو مرصوعة على الأرض . كيف لم تتخلع رقبته ؟ فهو إما مشربٍ إلى رصفٍ مرتفع ، أو منحنٍ فوق رصيف ، لا تراه إلا لو كنت تطله كتاباً ، وفي جيبه كتاب ، وفي يده كتاب وسط لفة ضخمة من الصحف والمجلات .. هو يقرأ في الطب ولن الطبيب ، في الفلسفة وأسرار غرام نجوم السيما ، في المذاهب الدينية ومجلة حواء .. بل يقرأ مجلات الأطفال .. بلغ به الأمر أنه لا يشرب من زجاجة إلا إذا قرأ على بطاقتها « حائزة على ميدالية الشرف الأولى في معرض بروكسل سنة ١٩٨٠ » - « ابق تعال حاسيني ! - ولا من علبة دخان إلا إذا علم أنها صنعت في مصر ولكنها ملك لشركة «لامبرت وبطلر» في إنجلترا . ولا فكك لفة حواء إلا قرأ هذه الورقات الشفافة التي تحكي بعدة لغات أسرار المرض والعلاج - كل كلمة فيها من سطر ونصف - إذا دخل بيتاً لأول مرة نسي التقاليد وترك مكانه وانجذب إلى حيث تكون كتب صاحب الدار يُمَلِّسُ يده إذنه .. لو كان لهذه الكتب روح لتسكنت إليه ، وتطامنت كالمر وأنت تربت على رأسه ، فهو يلمس الكتاب لمسة الحبيب الرؤوف ، ويميل كفه عليه ، ويمحله يده كما يحمل الأب طفله ،

أسنة ، يحسبون أنهم يبيضون الدرر ، وإغماهو ربح فاسد يتلج في بطونهم من فرط الاختزان . إنهم يرون عالماً واضحاً أمامهم كل الوضوح ولكنه عالم نزعته منه معاناة الحياة والتجربة المباشرة ، إنهم لم يفهموا الكتب أكوماً ، بل إن هذه الكتب ذاتها هي التي افترسهم ، ونهشت لحومهم وقصفت عظامهم ، وصمت دماءهم وأطبقت على أرواحهم تحجب عنها الهواء فلا ينبت فيها عود واحد أخضر ، إنَّها صحراء جرداء متراصة ، رمالها طعن حكمة الأرض ومعارفها .. هم الأحياء والكتب الميتة معدن واحد كالحلالي المجنونة ، يأكل بعضها بعضاً .

- لا بد أن هناك عيباً ما في هذا المنطق .

- لأنني نسيت أن أذكر لك أن القراءة تتحول عندهم سريعاً من وسيلة إلى غاية تتحقق بمجرد فتح كتاب ، أي كتاب .. كأنهم يظلمون نسيان ما قرأهم بالانحماص في بطون الكتب .. وأضررت لك مثلاً بواحد من أصحابي ..

- خيراً تفعل ، لتعود بنا إلى الحياة ..

- كان أبوه مصاباً ببدء القراءة إذ أصيب في طفولته برمد شديد ، فأنت ترى أن هذه العيلة تنقل بالوراثة ! .. يعود من العمل فيأكل وينام ، فإذا استيقظ واحتسى قهوته ، جلس على «الكتب» كأنما يرقد في قفص ، مكوراً ، ووقع ساقاً فوق ركة ساقه ، وأمال كتاباً قرب عينيه ، وما زالت رأسه تمشى من العين إلى اليسار ، وتقفز من اليسار إلى العين ، شفته جامدتان ، ولكنه - ولا ريب - يقرأ بصوته مكوم ، لأنه يعمد إلى تسليك حلقه ، بين آونة وأخرى ، بنحوة عالية ، كما يفعل الخطباء والمقرئون .. حتى إذا حان موعد القهوة مع أصحابه هب واقفاً ولبس ثيابه وخرج ... لم يره قط يضع علامة على الصفحة التي انتهى إليها ، ولعله كان يعيد ما قرأ من قبل .. يقول صديقي إنَّه عاشر أباه عقدين أو ثلاثة فما رآه زاد علماً

فهذه الصيدلية التي تقع في حى المدرسة الحربية سماها صاحبها «أجزة الحربية» وتحبها بالفرنسية «صيدلية الحرب» ! لعله يقصد أن الحرب خير مورد للعلاء .. ويضحك أيضاً لمجمع اللغة العربية حين يمر أمام محال إصلاح السيارات ويجدها مستعدة لتصلح كافة أنواع (الكاروسيروهات) .

وهو الآن في منتهى السعادة ، بعد أن عمّت الكتابة بأنوار النيون ويقول إنها تذكره بطفولته حينما كان يشترى من بائع اللعب شيئاً في شكل القلم الرصاص فإذا أشعله من طرفه خرج منه سيل ملون يراقص ويتلوى على الأرض ، اسمه «طباشير يطلع ثعابين» فكل اللافتات الجديدة هي عنده من هذا النوع .. فإذا انكسرت الحروف وانظماً بعضها وبقي بعض ، أصبح «مطعم السم» «مطعم السم» و «بائع الشرابات» بائعاً للشراب وحده في أشهر الصيف ... وألبان السلطان ألبان السل ...
— كفى . كفى ، فقد أضعت وقى في كلام فطرح !

ثم يتصفحه ، ويقلب أوراقه ، ويعيده إلى مكانه وفي قلبه غصة ، ولولا الملامة لاستمارة سرا ولا أقول سرقة .. ولكنك إذا تحدثت إليه ضمنت في علم من الخطام ، وإذا ذكرت له أنك عاشق قال هكذا كان شأن قيس .. وإن قلت إنك طلقت أجاب هكذا كان حال الفرزدق . فينبغي لك من أجل أن يراك على حقيقتك ، أن تموت وتدفن ذكراك في بطن كتاب .

إن صاحبي آخر السلالة — وقد ورث العليتين — فقد نجاه الله من أن يكون ميتاً حياً ، إذ أعرض عن الكتب إلا قليلاً ، وجعل همه متابعة علامات التطور ، ومناقبة الأجيال ، واختلاف العادات وخطو الزمن . يقول انه يجد كل ذلك في لافتات المحال العامة والمتاجر والدكاكين ، فليس في العاصمة لافتة لها دلالتها على شيء من هذا إلا كان خبرها عنده ، فهو يعلم أين تقع «مكتبة الوفد» وبقالة «مصر والسودان والملحقات وجغوب ..» وطرايشى الاستقلال . ومطعم الثورة ، وقهوة «الوحدة العربية» يضحك من خطأ الترجمة



إلى وكرِك يا قَلْبِي!

نظم الأستاذ حسن كامل الصبري



إلى وكرِك يا قَلْبِي فَمَنْ وَكَرِكَ أَحْلَامُكَ
تُعَانِقُ فِيهِ مَا يُوجِبُ مِنْ هَيْتِكَ إِلَهَامُكَ
وَتَفْتَحُ فِي جَلَالِ الْحُــسْبِ وَالْأَحْلَامِ آلامُكَ
وَتَنْزَحِرُ فِيهِ أَصْدَاؤُكَ بِالسَّجْوَى وَأَنْعَامُكَ
فَقَدْ تَسَجَّرَكَ الدُّنْيَا فَتَبْقِظُكَ آفَافُكَ
إِذَا مَا حَدَّثَتْ عَنْ وَكَرِكَ أَوْغَرَّتْكَ أَوْهَامُكَ



إلى وكرِك يا قَلْبِي فَقَدْ حَاصَرَنَا اللَّيْلُ
وَجُنَّتْ حَوْلَنَا الدُّنْيَا فَلَا وَحْيٌ وَلَا عَقْلُ
وَنَحَفَتْ زُمَرُ الْعُشَا قِ كَالْأَحْلَامِ تَنْسَلُ
دَعَتْهَا الشَّهْوَةُ الْعَمِيَا فَاتَسَاقَى بِهَا الرَّحْلُ
وَهَامَتْ فِي ضَلَالَتِهَا بِكَأْسٍ قَلَمًا تَحُلُو
فَلَمَّا بِالْوَكْرِ يَا قَلْبِي - حَسْبُكَ ذَلِكَ الظَّلُ





إِلَى وَكَرَّكَ يَا قَلْبِي لَتَطْرَحَ عَنْكَ أَعْبَاءَكَ
وَتَسْمَعَ فِي سُكُونِ اللَّيْلِ لَمِنْ جَارِكَ أَصْدَاءَكَ
وَلَا تَعْبًا بِأَضْوَاءِ يُسَيِّدُكَ أَضْوَاءَكَ
مَحْلُومِكَ لَمْ يَزَلْ يَقْطَعُ أَنْ يَسْتَلْهِمُ إِجْهَادَكَ
بَطِيلُ عَتَبِكَ مِنْ مَرَقْنَا هُوَ يَسْتَطْلِعُ أَنْبَاءَكَ
فَلَا تَحْفِلْ بِمَنْ نَبْسِيهِمْ أَوْ تَزْمِيعُ إِغْوَاءَكَ

إِلَى وَكَرَّكَ يَا قَلْبِي فَإِنَّ اللَّيْلَ خَدَّاعُ
تَرَى الْأَضْوَاءَ سَاحِرَةً وَهَذَا السَّحَرُ إِبْقَاعُ
وَهَذِي الْفِتْنَةُ الْحَبْرَى عَوَايَاتُ وَأَطْمَاعُ
وَهَذَا الْحُبُّ يَا قَلْبِي مَلَكَاتُ وَإِمْتِنَاعُ
وَهَذِي حَيَّةُ الْجَنَاتِ تَلْهُو بِالْأَنْصَاعِ
فَعُدْ إِلَوَكَرَّ يَا قَلْبِي فَلَا تَشْقَى وَتَلْتَمَاعُ



واجب المكتبة بعد الوحدة

بقلم الأستاذ السيد فرج

المكتبة داخلياً . هي الملاذ الذي يلجأ إليه الشعب سعيًا إلى حاجته من العلم والمعرفة والثقافة .

والمكتبة خارجياً هي السفارة السارية إلى كل بلد أجنبي .. تقدم الثقافة العربية ، وتذيع روائع التاريخ المجيد ، وتساهم في تطوير الحركة المكتبية العالمية نحو الحرية والعدالة والسلام .

واجب المكتبة بعد الوحدة إذن .. هو مساهمة تطور القومية العربية ، والاحتفال بالوعي العربي الصاعد ، وتقديم عظم المؤلفات والمطبوعات ، ودفع العجلة الثقافية في ركب الحرف المقدس ، وتعريف الشعب بماضيه في الجهاد وتقاليدته وكفاحه في سبيل وحدته وحرية ومكانته بين الأمم .

وواجب المكتبة في الخارج : أن تكون سفارة الثقافة العربية إلى العالم أجمع .. تذيبها في سمع الزمان ، وتحديثها الغافلين عن نهضتنا وتاريخنا وأجدادنا . وذلك عن طريق الهدايا وتبادل المطبوعات والاشتراك في المؤتمرات الدولية .. هذا إلى جانب ما تجنيه المكتبة في هذا الاتصال من تتبع للتطورات المكتبية ، وتبادل للزيارات ، واشتراك في المؤتمرات ومساهمة في أوجه النشاط في جمعيات المكتبات .

أمام المكتبة إذن - بعد الوحدة - مهام كبيرة في الداخل . ومهام كبيرة في الخارج .

فكيف السبيل إلى ذلك ؟

السبيل إلى ذلك : إعادة تنظيم المكتبات في الجمهورية العربية المتحدة ، وتنسيق أعمالها لمواجهة هذه

تُرى هل يختلف واجب المكتبة بعد الوحدة عن واجبها قبل الوحدة ؟

سؤال قد يتبادر إلى ذهن .. سهل الإجابة محدود الدائرة : إلا أنه في الحقيقة أجمل من أن تتسع له محاضرة . أو يلزم به مقال

إن الوحدة العربية التي بدأت زحفها المقدس - وكانت أولى ثمراتها الوحدة المصرية السورية تحت لواء الجمهورية العربية المتحدة - تعتبر حدثاً من أحداث الزمان ، ونقطة تحول عظيمة الشأن في تاريخ وضمنا لمرى الكبير .

الوحدة العربية حدثٌ فاصل يشكل بداية عهد جديد تنظمه تأثيرات بعيدة المدى في الداخل والخارج . فإذا كانت الوحدة تنظم حياة بلادنا العربية من جديد في كافة النواحي السياسية والحربية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، فإنها ولا ريب ستكون ذات تأثيرات كبرى في المحيط الدولي بالنسبة لعلاقتنا مع الخارج ، وبالقسم لانجاهات الدول نحونا .

أين المكتبة من كل هذا ؟

أين المكتبة من إعادة تنظيم الجبهة الداخلية للسير في زحفها المقدس نحو الحياة والحرية والعزة .

وأين المكتبة من إعادة تنظيم العلاقات مع الدول الأخرى ، ومواجهة التيارات المختلفة وتحقيق الفوز والنجاح لقوميتنا العربية في الحلبة الدولية .

المكتبة .. ما المكتبة ؟

للجميع سبيل الانتفاع بأوقات الفراغ مما يعود عليهم وعلى المجتمع بالخير .

والمكتبة - كما جاء في توصيات مؤتمر سان باولو - عامل من أهم العوامل في نشر التعليم المتكامل ، فهي تحفظ العلم الإنساني وتضعه تحت تصرف الجميع ، وفي خدمة المجتمع .

وقد جاء في قرارات مؤتمر بروكسل الدولي ١٩٥٥ :
 « يجب أن ينشأ في كل دولة أداة حكومية مركزية مهمتها الإشراف على كل ما يتصل بالمكتبات فيها وإدراجها شأن شأن التعليم ، والصحة العامة ، وإسكان الشوارع » .

ولكى نواجه الأمور بصراحة ونكون واقعيين ، يجب أن نقرر أنه لا يوجد تنظيم لشئون المكتبات في مصر . فالموضوع لم يدرس بعد ، بعمق وشمول ، ولم توضح السياسة والتنظييات التي تدرس احتياجات الشعب وتجعل للمكتبة أثرها المنشود في تنمية ثقافته وتقوية معنوياته .

كل ذلك تعبا كنت جهات الاختصاص ، وأصبح إنشاء المكتبات من شأن جهات كثيرة ، متفرقة ، كل منها تعمل بوحى خاص ، لا تربط بينها ، كما أن الصلات المكتبية المهم وجودها بين مصر والبلاد العربية لم تبدأ بعد .

والمكتبات الحالية لا يستفيد منها الشعب كما يجب .. إذ أن الفكرة المسيطرة هي : خزن الكتب (عهدية) على حين أن واجب المكتبة هو أن تعلن عن مقتنياتها ، وتدعو الشعب من كل جنس وسن وعمل للاختيار ما يناسبه .

والعناية بالنفس لا تعدو محاولات محدودة ، رغم أن الجهد يجب أن يوجه لتشجيع الصغار على القراءة وحب الكتاب والمكتبة ، كما أن الوسائل السمعية والبصرية لم تستغل جيدا على الرغم من وجود كثرة منها في جهات متعددة ، والمخطوطات والكتب القيمة لم يفسر الكثير منها . والكتب الحديثة التي تبحث مشكلاتنا المعاصرة لم تيسر

المهام المختلفة ولاستكمال رسالة المكتبة في خدمة الشعب . وأود أن أتنبه إلى أن الخوض في هذا الموضوع الكبير يقتضى قبل كل شيء صراحة تامة في عرضه ، ومواجهة صحيحة للموقف عند تقديره ، فليس يضيرنا - ككتبيين - أن نكون مبتدئين من جديد في هذا المضمار الكبير المتطور ، وليس يفض من مكانتنا أن نأخذ بالتطورات المكتبية الحديثة التي أثمرت في إحدى البلاد الشرقية أو الغربية .

والحقيقة أنه إلى الآن لم يبدأ في مصر التنظيم الصحيح للمكتبات والخدمات المكتبية ، لكي يستفيد منها الشعب بحق ، وهو في أشد الأوقات حاجة إلى المزيد من الثقافة والمعرفة والوعي ، ليسبر ركبا زحفه المقدس في سبيل حريته وحياته .

وقد كان لمصر أقدم مكتبة في التاريخ - وهي مكتبة الاسكندرية - قبل الميلاد ، فكانت مآثر الثقافة للعالم أجمع ، كما كان لمصر العربية مكتبات مشهورة خلقت لجيلنا هذا ... تراثا زاخرا من مخطوطات ، وكتب الأدب والدين والعلوم والفنون ، لم ننتفع منها إلا في القليل ، ولم يغترف الشعب من كل مناهلها مما أوجد فراغا روحيا ، ونقصا في مستوى الثقافة العامة .

رسالة المكتبة هي : أن تكون في خدمة الشعب . تتعرف إلى حاجاته وتلبسها ، وتستجمع الأمور الدائرة حوله فتقدمها له . تأخذ من ماضي البلاد لتقوى عزمه وتنمى معنوياته ، تجمع له الأفكار والآراء والخبرات والتجارب من كل قطر لتزيد معارفه ، وتبشر سبيله إلى مستقبل أفضل في الإنتاج والمعرفة والكرامة .

فالمكتبة - كما تقول دوائر اليونسكو - تقوم بنشاط إيجابي في حياة المجتمع ، وتساعد الشعب على تفهم الموضوعات الهامة ، وتحث الجمهور على المطالعة ، وتسهل

- دار الكتب تؤدى وتُفنى مكتبة الدولة والمكتبة العامة المركزية معاً .
- دار المحفوظات التاريخية القومية ، ثم ضم قسم المحفوظات التاريخية إلى وزارة الثقافة والإرشاد ، ولم ينفذ بعد ما أشار إليه القانون ٣٥٦ لسنة ١٩٥٤ .
- عشرات المكتبات في مدن الجمهورية ، أنشأتها وزارة الشؤون البلدية والقروية .
- عشرات المكتبات في عواصم المديرية تحت إشراف مجالس المديرية .
- المركز القوي لتبادل المطبوعات . شكلت له وزارة التربية والتعليم لجنة سنة ١٩٥٥ من عدة وزارات وإدارات ولم تقم له قائمة بعد .

ومن هذا يتضح أن مركز الجمهورية العربية المتحدة يقتضى نهضة مكتبية واسعة النطاق .. تقوم على تنظيم سليم ، وهدم منسق ورسالة واضحة ، فتشأ هيئة تشرف على المكتبات ، تعيد تنظيمها ، وتحدد اختصاصاتها . وتشرف على تشغيل وتوظيفها ، وتنسق بين الخدمات المكتبية ، وتلاحق التطورات المكتبية ، وتنظم الصلات مع مكتبات الأقطار العربية .

ومن الوضع الراهن — وما يبدو فيه من تخلف وعدم تنسيق — ومن حاجة البلد إلى خدمات مكتبية عديدة منظمة ، تظهر الحاجة إلى قيادة مكتبية .. إلى هيئة أو إدارة عامة للمكتبات في الجمهورية العربية المتحدة ، توضح رسالة المكتبة ، وتضع الخطط لإعادة تنظيم المكتبات الحالية ، وتحدد وظيفة كل منها ، وتنسق بينها ، وتراقب سيرها وتنظم البحوث والوفود والزيارات ، وتتصل بالهيئات المماثلة ، وتتابع التطورات المكتبية الحديثة وتتقصى ما يحتاجه الشعب فكرياً وحاجاته وتنمي ثقافته وتريد وعيه ، وترتبط ثقافات الوطن العربي بتمشى القومية العربية في طريق زحفها إلى الحرية والعزة .

اقتناؤها والإكثار منها مما يعطى الفرصة للاستعارة والعرض في المكتبات الفرعية ، كما أن الكثير من المكتبات — وخاصة عشرات المكتبات في الأقاليم — تحوص على رصيدها وتشفق على ميزانيتها الضئيلة فتقتل الباب ، وتظل المهدة الجديدة جاهزة للجرد .

ولا توجد هيئة أو مكتبة في مصر ، تتابع التطورات المكتبية الحديثة لكي تأخذ منها ما يقتاسب وحاجة الشعب ، مما أدى إلى تخلف واضح ، وبين شاسع بين خدمة المكتبة للشعب في مصر ، وفي البلاد الأخرى .

وقد أدى الركود الحالى إلى عدم وجود صلات بين المكتبة في مصر ، والمكتبات في البلاد العربية ، مع شدة الحاجة هذه الصلات ، وبالنسبة لمركز الجمهورية العربية المتحدة ، وحاجة الأمة العربية إلى المزيد من الثقافة والوعي ، وأداء رسالة القومية العربية . فان وحدة الثقافة — بما يسير حياة العالم العربي اليوم — إنما تعتبر من الروابط الأساسية بين شعوب المنطقة ، فضلاً عن أهمية الانحياز في الاتصال بالحركة المكتبية العالمية التي يجب أن توجه لمساندة الحق والحرية والسلام .

وهيكون تنظيم هذه الصلات بإنشاء المجلس الأعلى للمكتبات الذى يعمل على رفع المستوى الثقافى على ضوء الحاجات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية ، ودراسة حال المكتبات في إقليمى الجمهورية ، وتوحيد التشريعات المكتبية . وإنشاء الوحدات النموذجية ، وتنظيم الأوضاع الفنية . وإصدار الكتب الملائمة للأطفال ، والكتب الموجهة للشعب في المناسبات ، وعمل فهارس جامعة لمتنقيات المكتبات العربية ، وتبادل المطبوعات والتعاون الثقافى .

لقد تقدمت مصر في كل سبيل منذ بزوغ ثورتها الوطنية ، وكان متوقفاً أن تتقدم في جميع الخدمات المعنية بالشعب ، ولكن تخلف بعضها ، ومنها المكتبات ، رغم أهميتها البالغة في تنمية الوعي القوي ، ونشر الثقافة العامة ، وإلى الآن لم تتحدد جهات الاختصاص .

المشروع المقترح

● إنشاء هيئة عليا للمكتبات - برئاسة وزير الثقافة والإرشاد القومي ، وظيفتها :

١ - تنظيم الخدمات المكتبية في الجمهورية العربية المتحدة .

٢ - تحديد وظيفة كل مكتبة .

٣ - متابعة التطورات المكتبية الحديثة ، واقتباس ما يتناسب مع حاجة البلاد منها .

٤ - تنسيق التعاون الثقافي مع البلاد العربية .

٥ - الاتصال بالهيئات الثقافية الدولية .

● وتشرف هذه الهيئة على المنشآت التالية :

١ - دار الكتب المصرية لتكون مكتبة للجمهورية العربية المتحدة تقوم بوظيفة المكتبة القومية .

٢ - إنشاء إدارة المكتبات العامة، تتولى إقامة مكتبة عامة مركزية في القاهرة وعدد من المكتبات الفرعية.

٣ - استكمال الخطوات في إنشاء دار الوثائق التاريخية وتنفيذ القانون ٣٥٦ لسنة ١٩٥٤ .

٤ - إنشاء مركز تبادل المطبوعات .

٥ - المعاونة الفنية للوزارات والهيئات في تنظيم مكتباتها، أو إنشاء مكتبات جديدة .



انصراف الشباب عن القراءة

أسبابه وعلاجه

بقلم الدكتور جمال الدبة الرادى

ومن الأسباب التي تدعو إلى الانصراف عن القراءة عند الشباب كذلك، انتشار الراديو والسينما .. فانتشار الراديو قد صرف كثيراً من الشباب عن الاستمتاع بنعمة الكتب والاكتفاء بإذاعاته المختلفة ، في شتى الميادين .

كما أن انتشار دور السينما والتثيل دفع الشباب إلى تفضية أبحارهم وأذواقهم بالروايات السينمائية ، والمسرحيات الدراماتيكية المثيرة ، والكوميديا الخفيفة ، وما إليها . دون الحاجة إلى القراءة والاطلاع . غير أن الراديو والسينما من ناحية أخرى يدفع بعض الشباب إلى قراءة كتب معينة . ككتب الجغرافيا ، والرحلات ، والاكتشافات ، وما إليها طلباً للمزيد من العلم والمعرفة .

ومن الأسباب التي تدعو الشباب إلى الانصراف عن القراءة كذلك عدم العناية بالمطبعة ، والطباعة في الشرق . عناية تقف في مصاف عناية أوروبا وأمريكا . فليس من شك في أن الكتاب الأنيق ذا الورق الجيد والغلاف الممتاز والطباعة اليدوية يجذب أكبر عدد من القراء على النقيض من الكتب ذات الورق الأصفر والحواشى والمتون التي تفرق القارئ وتزهده في الاطلاع كما أن الكتاب ذا الغلاف الرقيق سرعان ما يتمزق وتبعثر أوراقه وتضيع قيمته . ومن أجل هذا حرصت دور المكتبات في الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا على بيع الكتب مجلدة حتى لا تنهل في يد القارئ .

تقوم القراءة بدور خطير في حياة المرء فتتحف فكره ، وتبرز ميوله ، وتنضج مواهبه . وقد ذكر نورمان لويس في كتابه « كيف تحسن القراءة ؟ » ، أنه ينبغي على الآباء والأمهات أن يفرسوا في نفوس أبنائهم هذا الميل بمختلف الوسائل وشئ الطرق .. فقد اتضح أن انصراف أكثر الشباب عن القراءة يرجع إلى الترية في المنزل . فكثير من الأمهات والآباء لا يحبون أبنائهم في القراءة منذ الصغر ، ولا يفرسون في نفوسهم هذا الميل ، فينشأون وليست في نفوسهم نزعة إليها، أو تعلق بها، أو حرص عليها . كما أن الطفل الذي لا يحسن القراءة مقضى عليه بالفشل في حياته الدراسية ، ومعظم المقصرين من الشباب يطول فشلهم في المدارس . ويبدأ بسوء القراءة .

ونحن إذا ما بحثنا في الأسباب التي تصرف الشباب عن القراءة في شتى البلاد . وجدناها متعددة متفاوتة ، منها ما يرجع إلى أن الشباب شبّ وترعرع وهو يحمل فكرة سيئة عن الكتب والاطلاع . وقد ترجع هذه الفكرة إلى رسوبه في الامتحان . ومثله للكتب ، فينشأ وفي نفسه عقدة نفسية ، أو شبه عقدة نفسية عن الكتب لا يكاد يلقى إليها بالا ، وإن أمسك كتاباً قرأ الصفحات الأولى منه ، وسرعان ما تركه وزهد في قراءته .. أضف إلى ذلك أن أكثر هذه الكتب تمتاز بروح جافة جافية تبعث على السآمة ، وتدعو إلى الملل ، ولا تصوغ الحقائق العلمية في أسلوب سهل قريب ، فتخليه فكرة سيئة عن الكتب والكتاب والتأليف والمؤلفين .

محطات للقراءة ، وقدمت بعض الفشرات التي تيسر استخدام المكتبة وتوضح تلاميها ولوائحها ، وما إليها . واهتمت إنجلترا بالمكتبات الشعبية فأنشأت أول مكتبة شعبية في مسهل القرن السابع عشر في مدينة تورويش . وفي عام ١٨٥٠ وافق البرلمان البريطاني على قانون يسمح للمدن التي يبلغ سكانها عشرة آلاف نسمة أو أكثر في إنجلترا وويلز بإنشاء المكتبات العامة ، ثم امتد القانون عام ١٩٥٣ ليشمل اسكتلنده وإيرلنده كذلك ، وتحتوي مكتبة المتحف البريطاني بلندن على ٥,٢٠٠,٠٠٠ كتاب مطبوع ، ويبلغ طول رفوفها ٥٥ ميلا .

ويبلغ من عناية المتحف البريطاني بالقراءة ، وحرصه على تزويده بالكتب الشرقية ، أن خصص قسما خاصا للكتب المطبوعة والمخطوطات الشرقية . ويضم هذا القسم ما يزيد على خمسين ومائتي ألف كتاب مطبوع تمثل الأشكال المختلفة للغات الشرقية المكتوبة بين طنجسة وطركيو : بما فيها من لغات الهند الكثيرة . وفي القسم حجرية مطالعة ضخمة حسنة الإضاءة تسع خمسة وثلاثين قارئا في راحة ويسر ، كما يوجد في المتحف البريطاني « استديو » كامل الاستعداد لتصوير المخطوطات . ويستطيع الباحثون أن يحصلوا ببساطته على صور شمسية لأي مخطوط يرغبون في دراسته .

وتتفى هذه المكتبات جميعا بخدمة الشباب ، عناية بالغة ، وأفردت في تقاسيمها مجموعات ضخمة لمشاكلهم وبياحهم وموضوعاتهم ، كما خصصت للأطفسال قاعات عدة تشرف عليها إخصائيات مثقات . ويطلقون على بعض هذه القاعات عيادات للقراء reading clinics حتى إذا شبَّ الطفل وترعرع ، وبلغ طور الشباب ، شبَّ معه الميل إلى القراءة ، والرغبة في الاطلاع ، والمزيد في البحث من تلقاء نفسه .

أما في مصر : حاضرة العالم العربي الزاهرة ، فلا

لهذه الأسباب أو غيرها ، وجدنا أكثر الشباب يزهدون في القراءة ، ويسأمون من الاطلاع .. ولقد دفع عدم العناية بالمكتبة العربية ، والكتاب العربي ، الشباب إلى ذلك ، فنحن في الشرق العربي جديعا لا نقدر المكتبات حتى قدرها ، ونسبة الكتب والقراء في الشرق العربي قليلة جدا بالنسبة إلى الكتب والقراء في أوروبا وأمريكا . فلقد قدرت إنجلترا المكتبات حتى قدرها وانتشرت المكتبات المتفلة في الشوارع والطرقات ، وفرضت بلجيكا ضريبة تقدر بربع الفرنك على كل فرد من أفرادها حتى ينفق المتحصل منها في شئون المكتبات في الدماكر والقرى .

وفي مقاطعة كولومبيا بالولايات المتحدة حوالي مائتي مكتبة . وتعتبر مكتبة الكونجرس في واشنطن من أعظم مكتبات العالم ، وقد تأسست عام ١٨٠٠ ، وتضم حوالي سبعة ملايين كتاب .. تضم شتى نواحي العلم والمعرفة ، عدا المخطوطات والمخطوطات والمخطوطات . ويوجد بمكتبة الكونجرس قسم ضخم عن تاريخ الولايات المتحدة وأمريكا الإسبانية ، كما يوجد بها قسم للكتب الصينية واليابانية ، فضلا عن أن هذه المكتبة ترمي المكفوفين برعايتها .. فخصصت لهم أماكن للقراءة ، وكتباً مسجلة على اسطوانات ، فيستطيع المكفوف منهم أن يستمتع بسماع روائع الآداب العالمية كلما وجد فراغا من الوقت ، فيتسّع أفقه ، ويزيد اطلاعه .

وتعد مكتبة جامعة هارفارد ، وفيها قرابة خمسة ملايين كتاب وكتيب . أكبر المكتبات الجامعية في الولايات المتحدة ، إذ أنشئت عام ١٦٣٨ ، حين أهدي جون هارفارد كنيته إلى الجامعة التي أسست قبل ذلك بعامين .

واستخدمت الولايات المتحدة المكتبات المتفلة على نطاق واسع ، فخصصت العربات المروقة باسم book mobiles أو bibliobas لتساعد على نشر الاطلاع ، والقضاء على البطالة الذهنية ، واستخدام أوقات الفراغ بشكل أنفع وأجدي للقراء ، وحيث

والعامه بها بإنشاء مكتبات لموظفيها وزودتها بشئ الكتب والمراجع النافعة . وهي بصدد تنفيذ مشروعات أخرى تتشقق مع النهضة التعليمية الجديدة، وتعمل على زيادة الوعي العلمى فى البلاد .

ونحن نأمل أن تؤمن الشعوب العربية بقيمة الاطلاع والقراءة ، لأن هذا من أهم العوامل المدافعة لرقبها ونهوضها . ولكن ينبغي ألا يغرب عن البال أن الشباب أنضر فترات العمر ، وأنسبها إلى القراءة والاطلاع . ولا ينبغي أن يذهب هباء مثوراً ، دون اطلاع ودون استفادة ، بغض النظر عن الكتب الدراسية المقررة .

قال الفيلسوف « كارليل » :

« إن أهم ما يصنع الإنسان ، وأهمه دو يكتسب . »

وقال اللورد ما كولى :

« أفضل ما يربى به الإنسان هو كوخ ومضى تبرز من كتب . »

« إن أهم ما يصنع الإنسان ، وأهمه دو يكتسب . »

يتولى مجموع كتب دار الكتب المصرية من عربية وأفريقية ، ومطبوعة ومخطوطة ، على مليونين من الكتب . ومتوسط نسبة عدد المتردين على الاستعارة الداخلية عشرة آلاف شخص شهرياً ، وعلى الاستعارة الخارجية نصف هذا العدد تقريباً . وهذه النسب تعادل ١٢ من نسبة عدد المتردين فى أوروبا وأمريكا ، أما مكتبة جامعة القاهرة فتضم ١٤٥ ألف كتاب أفريقى . و ٤٩ ألف كتاب عربى .

وهذه النسبة قليلة بالقياس إلى جامعات أوروبا وأمريكا ، غير أن الشئ الذى يثلج الصدر أن الجمهورية العربية المتحدة ، بإقليمها الشمالى ، وإقليمها الجنوبى . تسير اليوم قدماً إلى الأمام ، وتبذل جهود جبارة فى سبيل توسيع مدارك الشباب ، وتحجيمهم فى القراءة والاطلاع . وما هو جذير بالفخر كذلك أن المملكة العربية السعودية توسعت فى إنشاء المكتبات ، وعينت المؤسسات الخاصة



من تاريخ الوجودية

تقلم چان قال

ترجمة الأستاذ غزاة كاسل

من هذا الطراز . و « هيجل » هو الذى دفع هذه المحاولة لفهم العالم فهماً عقلياً إلى أبعد الحدود . ومن ناحية أخرى تختلف « هيجل » عن الفلاسفة الآخرين في اهتمامه المُلحّ بفكرة الصبرورة وهو من هذه الناحية يختلف عن « أفلاطون » و « ديكارت » و « اسبنوزا » . ورغم ذلك فانه يعتقد بوجود عقل شامل . وهو يرى أن كل فكرة من أفكارنا ، وكل عاطفة من عواطفنا لا معنى لها إلا إذا ارتبطت بشخصيتنا التي لا معنى لها أيضاً ، لأنها تأخذ مكانها في تاريخ معين ودولة معينة ، ولأنها في عصر محدد من عصور البكرة الكلية *idée universelle* . ولكن تفهّمها لها يدور في أنفسنا من خلجات أياً كانت فلا بد من الرجوع إلى هذه الوحدة التي هي أنفسنا ، ثم لابد من الانتقال من هذه الوحدة إلى وحدة أخرى هي النوع الإنسانى ، وأخيراً لابد من الرجوع إلى مجموع الأشياء كلها وهو ما يسميه « هيجل » بالفكرة المطلقة *idée absolue* .

وعلى هذا التصور ثار « كيركجورد » الذى يمكن أن نعتبره مؤسس فلسفة الوجود ، فقد وضع في مقابل البحث عن الموضوعية الذى رآه عند « هيجل » والرغبة في الوصول إلى المطلق — فكرة أن الحقيقة تكن في الذاتية ، أى أننا بشيئة ما لدى من شعور أستطيع أن أبلغ الوجود الحقيقى . فكيركجورد يرفض اعتباره جزءاً من كل ، لأن النظر إليه بوصفه قفزة بسيطة في مجموع نظام الكون هو وإنكاره شيء واحد . وكان « كيركجورد »

ليس من العسير علينا أن نُعرّف الوجودية تعريفاً كافياً شافياً ؛ فإن كلمة « الوجود » بالمعنى الفلسفى الذى اتخذته في هذه الأيام قد استخذمت — بل اكتشفت — لأول مرة على يد « كيركجورد » Kierkegaard ولكن هل نستطيع أن نسمى « كيركجورد » وجودياً ؟ إن « كيركجورد » لم يكن يريد أن يكون فيلسوفاً . بل أنه أن يكون فيلسوفاً ذا مذهب محدد . وهاجم « هيدجر » Heidegger في إحدى محاضراته ما ساء بالوجودية على حين أكد « يسرر » Jaspers أن الوجودية موت لفلسفة الوجود . وهذا يرى أنسنا متوجعاً إلى أن تقتصر في إطلاق هذه الكلمة على هؤلاء الذين نستطيع أن نسميهم « مدرسة باريس الفلسفية » وهي المدرسة التي تضم سارتر Sartre وسيمون دى بوفوار Simone De Bouvoire وميرلوبونتي Merleau-Ponty بيد أن هذا كله لا يتبع لنا تعريف هذه الكلمة .

ويعسن بنا أولاً أن نضع فلسفة الوجود في مقابل التصورات التقليدية للفلسفة كما تلمسها عند « أفلاطون » أو « اسبنوزا » أو « هيجل » . فالفلسفة عند أفلاطون مثلاً هي البحث عن الماهية ؛ لأن الماهية ثابتة لا تتغير ، و « اسبنوزا » يريد أن يشارك في حياة خالدة هي السعادة المطلقة ... والفيلسوف يريد أن يشر بوجه عام على حقيقة عامة صالحة لكل زمان . وهو يسعى إلى السمو فوق الصبرورة ، متوسلاً إلى هذا كله بالعقل وحده . ونستطيع أن نقول إن « هيجل » كان آخر فيلسوف

وتحت تأثير هذه العواطف وهذه القرارات يعمل «الموجود» بلا انقطاع على إثبات البساطة والعودة إلى الأصل ، وإلى ما هو حقيقى أصيل .

ولكننا لم نؤكد حتى الآن غير الجانب الذاتى من فكر «كيركجورد» فليس هناك بالنسبة له كما رأينا ، أو بالنسبة لتابعيه ، ذاتية لاترتبط ارتباطاً ما بموضوع ، فلا وجود إلا ما يرتبط ارتباطاً معيناً بوجود . ووجود المسيح هو اتصال بالوجود الشامل كما يقول «كيركجورد» فى يومياته سنة ١٨٥٤ . فهو يريد أن يشعر دائماً أنه إزاء الله ، ويريد إدخال فكرة الوقوف أمام الله فى الفكر المسيحى مرة أخرى ، ولكن الشعور بأن الإنسان أمام الله هو الشعور قبل كل شيء «بأن الإنسان غطى» ، وبالخطيئة نلج الحياة الدينية . فإن تُوجد هو بالضرورة أن تكون خاطئاً . ومن ناحية أخرى الوجود هو القيمة العليا والخطيئة فى وقت واحد . ولكن ما إن ندخل المجال الدينى حتى نجد لزماً علينا أن نقوم برحلة روحية ننقل فيها من الحزن إلى الفرح قريباً من الفلسفة إلى الدين الحقيقى الذى يصدم العقل ، لأنه تأكيد للتجسد باعتباره الفكرة القائلة بأن ما هو أبدي يولد فى لحظة معينة ، وأنه أخذ مكانه فى موضع معين وساعة معينة من التاريخ .

فالفرد الموجود إذن هو ذلك الذى يملك هذه العزامة فى عواطفه التى تسببها حقيقة أنه على صلة بشئ خارج عليه ، فهو يعانى نوعاً من الصلْب الذهني ، ويصبح مهموماً همّاً أساسياً ، ومهتماً اهتماماً لانهائياً — كما قلنا من قبل — بهذا الوجود . فإن مصيره يتوقف على علاقته بالله ، فلما إلى آلام أبدية ، ولما إلى أفراح أبدية . فهو على علاقة إذن بما يسميه «كيركجورد» «الآخر المطلق» الإله الحافظ بلا جدال ، ولكنه فى جوهره مخالف للفرد مخالفة مطلقة .. هو حبٌ لامتناه يرحب بنا ، ولكننا نشعر أنه مختلف عنا ، ذلك أننا فى فرديتنا نقف منه وقوف الضد للضد .

وهكذا رأينا «كيركجورد» يتعارض مع هيجل فى

يقول : «إن من الممكن القول بأن لحظة من الفردية» ، ولكنى أرفض أن أكون فترة فى ملعب .. وقد وضع فى مقابل «المفكر الموضوعى» : «المفكر الذاتى» أو ما سماه بالفرد أو الفريد unique . ويؤكد «كيركجورد» أن الرغبة فى المعرفة قد أنستنا معنى الوجود .

وعدوه الرئيسى هو ذلك الذى يعرض مذهباً إلى «الأستاذ» فإن هناك من الأمور ما لا يمكن إدراكه بالمعرفة . والفرد الموجود كما يعرفه «كيركجورد» هو ذلك الذى يكون على صلة بنفسه .. هو ذلك الذى يتم بنفسه وبمصيره إهتماماً لانهائياً . وفضلاً عن ذلك فإن هذا الفرد الموجود يشعر دائماً أنه فى حالة «صبرورة» وأن على كاهله رسالة ينبغى عليه أن يؤدبها . ويقول «كيركجورد» حيناً يطبق هذه النظرية على الدين المسيحى : إن المرء ليس مسيحياً ، وإنما يصير مسيحياً ، فلا بد له من مجهود متواصل ، ومن ناحية أخرى لابد أن يكون متلهفاً متأجج الشعور ، يجب أن يكون ملهماً . بل أن يكون نوعاً من تجسّد اللامتناهى فى المناهى . وهذه العاطفة المتأججة التى تشيع فى كيانها هى الصفة الرابعة التى نسلط عليها الأضواء وهى العاطفة التى يسميها عاطفة الحرية . فإن فكرتى الاختيار والتصميم لها أهمية بالغة فى فلسفة «كيركجورد» ، وهذا التصميم يصبح دائماً غامطاً ، إذ يحس الموجود أن الشك يكتنفه من كل جانب ، ولكنه مع ذلك يتخذ قراراً . وهذا الذى نقوله عن طريقة الوجود والطريقة التى يفكر بها الموجود تتضمن فى الوقت نفسه موضوع تفكيره ، لأن الرغبة بهذه الطريقة العاطفية اللامتناهية لا يمكن أن تكون شيئاً آخر غير الرغبة فى اللامتناهى ، لأن الإنسان لا يمكن أن يريد بطريقة لامتناهية إلا اللامتناهى نفسه . فهنا — بالتالى — تحدد طريقة البحث الغرض من البحث . وحيناً كنا على صلة بهذا اللامتناهى فإن قراراتنا تصبح دائماً قرارات بين الكل أو لا شئ كما هى الحال بالنسبة لقرارات «براند» Brand أحد أبطال «إيسن» Ibsen .

حدة ، وبذلك تعزز التصور الكبير كجورى . ونستطيع أن نقول مثل هذا القول بالنسبة للمسائل التي تقيم العلاقات بين الذاتية والتاريخ ، فإن قوة الشعور الذاتي قد أقيمت بنوع من المفارقة على واقعة موضوعية تاريخية . ونستطيع أن نقول مثل هذا القول أيضاً على العلاقات القائمة بين الأبدية والتاريخ ، لأنه إذا كانت لحظة التجسد أبدية ، فإن المفارقة تصبح عرضة لأن تتلاشى .

ونستطيع بلا نزاع أن نرجع تاريخ فلسفة الوجود إلى فيلسوف عرفه « كيركجورد » هو « شلنجر » Schelling وإلى الصراع الذي أخذه « شلنجر » على عاقفه في أخريات حياته ضد هيجل ، حيناً وضع في مقابل التاريخ الهيجلي ما ساءه بفلسفة الوضعية . بل نستطيع أيضاً أن نحاول البحث في كتابات « هيجل » أثناء شبابه عن بعض السمات التي يمكن أن تقترب من فكر « كيركجورد » ، ولكن يجب أن نحاذر من المبالغة في تعليق الأهمية على « هيجل » الشاب الذي ظل مجهولاً طويلاً هذا الوقت . ومن ناحية أخرى فإن العناصر الشبيهة عند « هيجل » بـ « كيركجورد » قد أدمجت في الفلسفة الهيجلية بطريقة فقدت معها ما فيها من طابع ذاتي .

وإننا لنستطيع أن نرجع فلسفة الوجود إلى « كنت » حينما ثبت أننا لا نستطيع أن ننقل من الماهية إلى الوجود ، وهو بهذا يفند البرهان الوجودي (الأنتولوجي) على وجود الله . فالوجود ليس كمالاً perfection ، وإنما هو وضع position ، وهذا المعنى يمكن أن نقول إن مرحلة جديدة للفلسفة قد بدأت بظهور « كنت » ومن ناحية أخرى يمكن أن نعود بها حتى « باسكال » والقديس « أغسطين » لنجد لديها بدلاً من التأمل المجرد البسيط فكراً أقرب إلى الشخص وإلى الفرد .. ومع ذلك فإن من الحق أننا لم نكن لتتصور أو نفهم هذه الإرهاصات لفلسفة الوجود إلا لأن فيلسوفاً مثل « كيركجورد » قد وجد .

مسألتي : بالنسبة للأهمية التي يضيفها على الذاتية ، وبالنسبة للأهمية التي تمنحها لقوة العواطف الشخصية . ويجب أن نضيف إلى ذلك تأكيداً لفكرة « الإمكان » : فالعالم بالنسبة لهيجل عبارة عن نتائج ضرورية للفكرة الأبدية ، والحرية ليست غير هذه الضرورة المدركة . وعلى العكس من ذلك نرى « كيركجورد » يقول بوجود ممكنات حقيقية ، وكل فلسفة تتكرر الممكنات هي فلسفة تكتم أنفاسنا . ونغضى بنا إلى نوع من الاختناق . وهذا في رأيه هو تأثير الهيجلية . وفكرة الممكن ترتبط لديه بفكرة الزمان ، ويمكن هنا أن نضع في مقابل الزمان الهيجلي باعتباره تابعاً لمنطقياً الزمان الكبير كجوردي بما فيه من انفصالات وانقطاعات ، كما يمكن أيضاً أن نضع الديالككتيك الهيجلي في مقابل الديالككتيك الذاتي العاطفي عند « كيركجورد » .

ومثل هذا التصوير يثير بالطبع عدداً من المشكلات .. فمن ناحية ألا نجد عند « كيركجورد » رغم كل شيء محاولة لتفسير « المفارقة » paradox « تفسيراً حقيقياً » حينما يجعل منها إنحداراً للمتناهى باللامتناهى ؟ وحينما يحاول أن يضع أماناً ما لا يقبله العقل ، ألا يحاول أن يبرر إلى حد ما وجود هذا الذي لا يقبله العقل ؟ ومن ناحية أخرى يرى « كيركجورد » نفسه أن ظهور المسيح في العالم على النحو الذي أتى به ليس هو « المفارقة العليا » لأن هذه المفارقة لا يمكن إدراكها إن لم يكن هناك من يلاحظها . وقد كتب « كيركجورد » قائلاً : « إنني أتأمل هذه المسألة فأنتز أن روسي ضائعة فيها » . فلننصف إلى ذلك أن المفارقة لا توجد إلا بالنسبة لمن يعيش على هذه الأرض ، أما بالنسبة للسعداء - أي هؤلاء الذين يرون الحقيقة - فإن المفارقة تختفي . ومعنى ذلك أن هذا التركيب كله لا يوجد له إلا بالنسبة للإنسان ما دام يعيش على هذه الأرض ، ولكن ربما لم يكن هذا اعتراضاً . ومن العسير عامة أن نتحدث ما إذا كانت هذه الملاحظة مجرد اعتراض ، أو أنها تجعل المفارقة أكثر

إلا في الكتابات الحديثة جداً ليسبرز) وإنما يسميه «يسبرز» بالشامل، إنه الآخر الذي يختلف عنا، ولكنه يختصنا داخل نفسه.

o o o

والآن أصل إلى «هيدجر». الذي أعلن أنه ليس فيلسوفاً للوجود الفردي، ولكنه فيلسوف للوجود بمعناه العام. فالمشكلة التي يعالجها هي مشكلة الوجود القديمة. فهو يريد أن ينشئ علماً للوجود *ontologie*، ولا يتعرض «هيدجر» لمشكلة الوجود الفردي إلا لأنه يريد أن يسمّدها للوجود العام، وذلك لأن الشكل الوحيد للوجود الذي تنصل به إتصالاً حقيقياً هو وجود الإنسان. والواقع أن هناك أشكالاً أخرى للوجود عند «هيدجر». فهناك وجود ما يسميه بالأشياء المثلثة، وهناك وجود الأدوات والآلات، وهناك وجود الأشكال الرياضية، وهناك وجود الحيوانات، ولكن الإنسان وحده هو الذي يوجد وجوداً حقيقياً عند «هيدجر» فالحيوان يحيا، والأشكال الرياضية تنفي، والأدوات طوع وإرادتنا، والمثلثات تظهر، ولكن ما من شيء من هذه الأشياء يوجد حقاً.

ولكي نوجد نحن وجوداً حقيقياً ولكيلا نظل في مجال المثلثات والأدوات المستعملة فلا بد من أن ننبد المجال الزائف من الوجود. ونحن عادة تحت تأثير كسلنا، وتحت تأثير الضغط الاجتماعي نظل في مجال لا نكون فيه على صلة حقيقية بأنفسنا، وهذا هو مجال الحياة اليومية، المجال الذي يسميه «هيدجر» بمجال «الناس». وفي هذا المجال يمكن أن نستبدل بغيرنا، ولا نشعر شعوراً قريباً بوجودنا الخاص، وهذا الوجود لا يمكن أن نباهه إلا بعد أن نجتاز تجارب معينة كتجربة القلق الذي يضمننا في مواجهة العدم الذي يصدر عنه الوجود. وقد أكد «كيركجورد» أهمية القلق كوسيلة للكشف عن الممكنات التي تغرينا، وشبهها في ذلك بالدوار.

ونشأت اللحظة الثانية في تاريخ فلسفة الوجود حينما تُرجمت أفكار «كيركجورد» إلى عبارات تنقسم بطابع أكثر عقلية على يد فيلسوفين ألمانيين هما «يسبرز» و«هيدجر». ويمكن أن نعد فلسفة «يسبرز» نوعاً من الوثنية والتعميم أضفاه «يسبرز» على فلسفة «كيركجورد». ففي فلسفة «يسبرز» لا نكون على علاقة بالمسيح، وإنما على مهاد *fond* أو قرار خلقى لوجودنا، ومن هذا القرار الخلفي لا نستطيع أن نضع أيدينا إلا على مناطق منفصلة متباعدة، فلإنسانية عامة نواحي نشاط متعددة، ونحن أنفسنا نزرع بإمكانيات متعددة، ولكننا نحقق إحدى هذه الإمكانيات ونضحي بالأخرى، ولا نصل أبداً إلى هذا المطلق الذي يفاخر «هيجل» ببلوغه عن طريق فض الفكرة لمضمونها، وفي نهاية تتابع هذه الفكرة المطلقة. فالمطلق شيء خفي لا يتكشف إلا في جزئيات عابرة، وفي إشرافات متقطعة، وبروق خاطفة. وإنما نشعر أن أفكارنا وغير أفكارنا نعوض في ليل بهم، وبالتالي فنحن في كل لحظة معرضون لنوع من الغرق، ولكرنا نبتعر ولكنه يكتمل في هذا التبعثر نفسه لأنه يحتوي على هذا الشعور بالمهاد الوجودي الذي تصدر عنه أو تنفصل منه الأشياء جميعاً... إنه شيء حقيقي، ومنه نستمث حقيقة، وهذا الشيء لا نستطيع التعبير عنه، ونحن بوصفنا وجوداً لا نستطيع أن نعبّر تماماً عن أنفسنا، ولكن في هذا الشعور نفسه يستوطننا، هذا الشعور الذي نعانيه خاصة في حالات المواقف المحددة *situations limites* أي في نهاية نشاطنا، في هذا الشعور نكتمل اكتمالاً تاماً، وفي عدم اكتمالنا نكتمل حقاً. وسواء أكان ذلك في الدراما أم في البحث العلمي فلإننا نشعر أن هناك شيئاً مغايراً لنا، شيئاً يتجاوزنا، وفي علاقتنا بهذا العلو نؤكد أنفسنا كوجود. وبهذا المعنى نجد الروابط نفسها التي تربط بين الوجود والعلو عند «يسبرز» وعند «كيركجورد». وهذا العلو لا يسمى المسيح (اللهم

الوقائع يقع في خروتها الكائن الكامل الذي هو الله .
فنحن لا نرى أمامنا غير موجودات أُلقيت على الأرض
بلا سبب ، ولما هيأت ليست غير تركيبات تفترض
الوجود في البداية . ونستطيع بلا شك أن نبحث عن
ماهيات للأشياء المادية وللأدوات ، ولكن بالنسبة للفرد
الموجود ، وبالنسبة للإنسان ، فلا وجود لأية ماهية .
وهنا يمكن أن نرى ماهية فلسفة الوجود — إذا أتبع لنا
أن نستخدم كلمة ماهية في هذا المقام — وذلك في مقابل
كل فلسفة كلاسيكية ابتداء من أفلاطون حتى هيغل
حيث يشق الوجود من الماهية .

وجود هذا الكائن الذي قذف به إلى هذا العالم
وهو الإنسان هو في الوقت نفسه وبالضرورة فإن ،
عنده الموت ، فهو « وجود من أجل الموت »
être pour la mort ، كما كان القلق عند
« كركجورد » مرضاً حتى الموت . وهناك لحظة لا يكون
فيها أمامنا شيء . ذلك أن وجودنا ينسم بهذه الصفة وهو
أن هناك أشياء ممكنة بالنسبة لنا . بيد أن ثمة لحظة
لا تعود فيها ممكنات أمامنا ، وهذه اللحظة هي لحظة
موتنا وهي التي يسميها « هيدجر » استحالة كل إمكانية
في زمن متناه محلود ، وهذا يفسر الطابع التراجيدي
« لهم » .

غير أننا في هذا العالم المحلود ، نقوم رغم ذلك
بحركة ، أو بالأحرى بحركات من العلو نحو العالم ،
ونحو المستقبل ، ونحو الآخرين . وهكذا تفقد فكرة
العلو طابعها الديني ، وتتخذ طابعاً باطنياً ، فهي علو
داخلي أو « عناية » . ولنقل بعد ذلك توا للرد على
الاعتراضات التي يمكن أن يوجهها هؤلاء الذين يقولون
إن العلو يقتضي في اللغة الفلسفية المادية توكيداً دينياً ،
فلنرد على هؤلاء بأن « هيدجر » يقرر أن كلمة « علو »
ينبغي ألا تشير إلى الحد الذي نتجه إليه . فكلمة علو
معناها الأصلي « الصعود نحو » والإنسان وحده هو الذي

والقلق عند « هيدجر » نجعلنا على اتصال بالأشياء
من العدم النسبي أي بالوجود النسبي الذي هو
الممكنات ، وإنما بالعدم نفسه . ونحن في القلق
نشعر بهذا العدم الذي تصدر عنه الأشياء جميعاً
والذي يهده الانهيار في كل لحظة . ولأنها محاولة
شاقة — رغم أنها ناقصة — أن نرى المجهود الذي يبذله
« هيدجر » لكي يهب للعدم المطلق واقعاً ما .

وبالطبع من الصعب جداً وصف هذا العدم ، فإننا
لا نستطيع أن نقول : إنه موجود ، وقد اخترع « هيدجر »
كلمة « إعدام » *néantiser* لكي يصف فعل
العدم ، فإن هذا العدم يعدم كل شيء ونفسه أيضاً .
فهو عدم فاعل يجعل العالم الذي يخرج منه يتأرجح على
الأسس التي وضع عليها ، وهو الأساس السلبي للوجود ،
والذي انفصل منه الوجود بنوع من التصدع . فلنقل
عَرَضاً إنه في التذليل الذي يتضمنه « الكتب » الذي
يعرض فيه « هيدجر » نظريته عن العدم يقول : « إن
هذا العدم الذي يختلف عن كل الأشياء المعنية هو في
واقع الأمر لا يمكن أن يكون شيئاً آخر غير الوجود
نفسه ، إذ ما هو الشيء الذي يمكن أن يختلف عن كل
الأشياء المعنية الموجودة إلا الوجود نفسه ؟ وبهذا نلتقي
رغم سلوكنا لسبب مختلفة أمام الهوة التي وضعها « هيغل »
بين العدم والوجود . وبهذا يشير « هيدجر » عدة مشكلات
إذ كيف يمكن القول بأن الوجود يتكشف عن طريق
القلق وحده ، وأنه في الوجود يهدد الانهيار جميع
الأشياء ؟

ومها يمكن من أمر فإن تجربة القلق تقضي بنا إلى
أن نشعر بأنفسنا وأتينا هنا في العالم مهجورون دون سند
أو معين ، لقد ألقينا في هذا العالم دون أن نعرف لذلك
سبباً .. وهنا توكيد من التوكيدات الرئيسية في فلسفة
الوجود فنحن موجودون دون أن نعلم على سبب لوجودنا ،
فنحن إذن وجود بلا ماهية ، وبذلك ننبذ تلك الصيغة
الكلاسيكية التي يوجد بمقتضاها نظام تصاعدي من

يجب أن يوجد . ونستطيع أن نقول بهذا المعنى إن زمان الوجود يبدأ بالمستقبل ، وهذا السبب نحن دائماً في هم souci ، بل نحن دائماً هم ، ونحن نتصرف دائماً بالنسبة لشيء آت ، والوجود كما ندرکه بوجودنا الخاص هو هم وزمانية .

نرى إذن أن هذه الحركات الثلاث من العلو لا تماثل تماماً العلو كما يراه « كيركجورد » و« يسرز » لأنه علو داخل هذا العالم ، علو في باطن هذا العالم بنوع من المفارقة ، فنحن نتجاوز أنفسنا دائماً . ولكن داخل نطاق العالم .

وقد ميزنا بين ثلاث حركات من العلو ، والواقع أننا تحدثنا عن حركة رابعة وهي علو الموجود ابتداء من العدم . وعلى أساس من العدم ، ونستطيع أن نصفيها إلى ذلك أن هناك علو خامساً يبدأ من الأشياء الجزئية الموجودة نحو الوجود . وهذا النحو قد أشرنا إليه فيما سبق ، وهكذا جد أن هناك علو نحو العالم ، وعلو نحو المستقبل ، وعلو نحو الآخرين ، وعلو من العدم ، وعلو نحو الوجود .

هذه هي الأنواع الخمسة التي يستخدم فيها « هيدجر » فكرة العلو ، وفي هذا التعدد في المعاني نوع من الالتباس بلا جدال .

• • •

وقد قلنا : إننا دائماً أمام أنفسنا ، ولكننا من ناحية أخرى نحن وراء أنفسنا قليلاً ، كما هو الحال في فكرة الواحد في الافتراض الثاني لبارثينوس ، وبما أننا القديسين في هذا العالم كما قلنا من قبل ، فنحن نجد أنفسنا خاضعين دائماً لتحديد معين وتكوين معين ، وفي زمان ومكان معينين . ومعنى ذلك أننا لسنا مستقبليين فحسب ، بل نحن ماضيين أيضاً . فعلينا أن نجد أنفسنا . وهذا التعبير « علينا أن » يتضمن الماضي ، و« أنفسنا » تتضمن المستقبل والماضى معاً ، وقد قلنا : إن مستقبليتنا تحدده هذه الواقعة وهي : أن في طرفه الأخير هناك

يستطيع أن يقوم بحركة العلو .
فهناك إذن علو - أو إن أردنا - « تجاوز » نحو العالم . نحن في العالم ، بهذه السمة يصف « هيدجر » وجودنا ، فنحن بالطبيعة خارج أنفسنا وهذا ما تعنيه كلمة وجود لدى هيدجر ، إذ أن معناها « الخروج » . نحن خارج الوجود الفردي كما يقول هيدجر توضيحاً لهذه الفكرة .

وقد يبدو هذا القول بدسياً ، ولكن الواقع أن قليلاً من الفلاسفة قد أكدوا علاقتنا الأساسية مع العالم ، وديكارت وضع حقيقة العالم موضع الشك في بداية تأمله ، ووضع « كنت » أيضاً فكرة العالم موضع الشك . أما بالنسبة لهيدجر فقد جعلنا مفتوحين دائماً على العالم ، وفي إحدى محاضراته يضع نظريته في مقابل نظرية الموندات عند « لينتز » ، فالموندات عند لينتز لا أبواب لها ولا نوافذ ، وإنما كل منها مغلقة تماماً على نفسها . ويرى « هيدجر » أن الأبواب والنوافذ لا وجود لها بالنسبة للأفراد ، شأنهم في ذلك شأن الموندات ، لا أنهم معزولون ، ولكن على العكس لأنهم في الخارج في علاقة مباشرة مع العالم . في الشارع إن صبح هذا التعبير . ولسنا على علاقة طبيعية بالعالم فحسب ، ولكننا أيضاً على علاقة مباشرة بالآخرين . وهنا تصبح هذه النظرية التي يبدو أنها تنزع نحو الفردية في بداية الأمر ، تصبح تأكيداً لعلاقتنا الطبيعية ، بل والميتافيزيقية مع غيرنا من الأفراد . وحتى في أشد مشاعرنا فردية ، وحتى حينما نفكر في أنفسنا دون الآخرين ، فإننا لا نستطيع أن نفصل عن الغير ، فإن « الوجود دون الغير » . هو نوع من الوجود مع الآخرين كما يقول هيدجر .

ومن ناحية أخرى نحن نتجاوز أنفسنا دائماً نحو المستقبل ، فنحن دائماً أمام أنفسنا ، نحن دائماً مشروع ، ونحن نصنع أنفسنا دائماً في مشروع ، والإنسان كائن يتجه دائماً نحو إمكانياته ، الإنسان هو الإنسان الذي

الموت كاستحالة لكل إمكانية ، ولكنه محدد أيضاً لأن
إمكانياتنا ليست إمكانيات مجردة ، ولكنها متدرجة مع
شروط خاصة لم يطرأها الفرد لنفسه .
ونحن ننقل بلا انقطاع من مستقبلنا إلى ماضينا ،
ومن مشروعاتنا إلى ذكرياتنا وأسفنا وندمنا ، وهذه
الحقيقة وهي أننا على صلة دائمة بمستقبلنا وماضيها معاً ،
تحدد الحد الثالث الذي يسميه «هيدجر» اللحظة الثالثة
للزمان . فنحن بوضعنا أمام أنفسنا وخلف أنفسنا ،
نحن في الوقت نفسه — أنفسنا . وهكذا نرى أن الحاضر
يأتي كل لحظة تالفة . فالحاضر — وفقاً لهيدجر — هو
نقطة اتصال ماضينا بمستقبلنا . ويمكن أن نعتبر ذلك
نقطة ارتكاز الأخلاق عند «هيدجر» ، وهي التي ينظر
إليها باعتبارها الفعل الذي يستحضر فيه الماضي والحاضر
والمستقبل ، وبذلك تؤكد مصيرنا .

وهنا نتاح لنا للمرة الثانية إمكانية مقارنة فلسفة
«هيدجر» بفلسفة «نيتشه» . وفي الوقت نفسه يمكن
أن نقارنها بفلسفة «كيركجورد» كما هو الحال دائماً .
ونستطيع هنا أن نلاحظ تأثير «كيركجورد» على
عدة عناصر في فلسفة «هيدجر» ، في نظريته عن الناس ،
وفي فكرته عن القلق والخطيئة . وفي الأولوية التي نغلقها
على المستقبل (هذه الأولوية التي نلمسها أيضاً في
فلسفة هيجل) وكما نراها أيضاً في فكرة «العدم
القاطع» .

ويجب ألا يؤخذ كل ما قلناه عن «هيدجر» كتتابع
من المعتقدات الفلسفية . فالإنسان هو الذي يضع
وجوده موضع التساؤل ، على حين لا تفعل الكائنات
الأخرى ذلك ، بل إن الإنسان لا يضع وجوده موضع
التساؤل فحسب ، وإنما يعرضه للخطر ، وقد قلنا :
إن فلسفة الوجود تأكيد بأن الوجود لاماهية له (ونذهب
بذلك إلى أبعد من الصيغة التي تقول : إن الماهية
تأتي بعد الوجود) . ولكننا نستطيع أن نضيف إلى ذلك
كسيمة ثانية لفلسفة الوجود هذه ، أن هذا الوجود بوصفه

ولتعد إلى ما كنا فيه فنقول : إن الإنسان في وضعه
لنفسه موضع التساؤل يضع الكون كله الذي يرتبط به
موضع التساؤل أيضاً . وكل مشكلة فلسفية تتضمن
العالم ككل في الوقت الذي يحاطر فيه بوجود الفرد نفسه
كأعلى رهان . وهكذا نرى دائماً أن كلاً من فكرة الفردية
والكلية ترتبطان بل نستطيع أن نضيف إلى ذلك أن كلاً
من الفردية والعمومية ترتبطان أيضاً . والواقع أن «هيدجر»
لا يتحدث عن فرد بعينه ، وإنما عن كل فرد . وهو

ومع ذلك لاستطيع أن نقول إن علم الوجود عند «هيدجر» قد اكتمل ، بل نستطيع أن نوجه إلى أنفسنا هذا السؤال وهو : لماذا لم يكتمل هذا العلم ؟ وأليست هنا ثنائية لا أمل في تجاوزها بين الوجود الفردي وبين الوجود العام ، إذ لا يمكن الوصول إلى الوجود العام إلا عن طريق الوجود الفردي . فهل نستطيع أن نقيم علماً للوجود على أساس الوجود الفردي الذي يعتبر المنفذ الوحيد ؟ هذه على ما تبدو هي مشكلة «هيدجر» .

وقد حاول «هيدجر» منذ أن نشر «الوجود والزمان» أن يثيد في بعض كتاباته القصيرة نوعاً من الفلسفة الأسطورية mythique لا التصوفية mystique تحاول أن تقيم اتصالاً بيننا وبين الأرض والعالم ، وهي بهذا الطريقة الصلة بفكر الشاعر الألماني «هيلدرن»
(Hölderlin)

ومن ناحية أخرى ، درس «هيدجر» فكرة الحقيقة دراسةً كالجسم . ولكن في دراسته هذه أيضاً نجد تفكيره محاطاً بنوع من المناقشات متأرجحاً بين واقعية أساسية ومثالية عن الحرية قريبة الشبه «بفخته» . وإذا نظرنا في تقسيمه لأنواع الوجود المختلفة فإننا نستطيع أن نتساءل عما إذا كان وجود الأداة أو وجود المراثيات لا يتضمن الوجود الإنساني . وهذا يضع مشكلة المثالية عند «هيدجر» . وليس من شك أنه يحاول تخطي التقابل القائم بين المثالية والواقعية — ولكن يبدو رغم ذلك — اللهم إلا في بعض الفقرات الموعلة في العمق — أنه رغم على أن يكون واقعياً تارة ، ومثالياً تارة أخرى ، وأنه لا يستطيع أن يبتعد عن المجال الذي يتألف فيه هذان المذهبان رغم كل هذه الرغبة التي يبديها . ومع ذلك نستطيع أن نقول على الأقل : إن إحدى الصفات الغريبة في فلسفته ترجع في جزء كبير منها إلى أنه يدفع إلى أبعد الحدود كلاً من هذين الاتجاهين الروح الإنساني ، وأحد هذين الاتجاهين هو الوقوف عند الأشياء باعتبار أن الروح الإنساني لا يستطيع التغا

يصف الوجود الإنساني عامة ، ولا جدال أن القلق تجربة خاصة ، ولكننا عن طريق القلق نصل إلى الشروط العامة للوجود وهي ما يسميها «هيدجر» بالتركيبيات الوجودية existentielle . وتدعى فلسفة «هيدجر» أنها تتميز عن فلسفة «كيركجورد» من حيث إن «كيركجورد» يبقى دائماً في مجال الوجود الفردي المتعين على حين يدعى «هيدجر» أنه يبلغ الوجود في طابعه العام ، أي السهات العامة للوجود الإنساني . ولكن يبقى علينا أن نتساءل ألا تعود فلسفة «هيدجر» بذلك إلى فكرة الماهية ، ولأنه يمكن «كيركجورد» أكثر إخلاصاً لفلسفته حيناً استبعد فكرة الماهية كما استبعد فكرة الوجود العام ؟ وبعبارة أخرى علينا أن نتساءل : أليس البحث عن التركيبات الوجودية العامة ، والبحث عن الوجود العام لا يتماشيان مع تأكيد الوجود الفردي ؟

وما هي النتيجة التي يمكن أن نستخلصها من تصورات «هيدجر» من الناحية الأخلاقية ؟ إننا نجد أنفسنا متبuzين في هذا العالم ، وعلينا أن نأخذ على عاتقنا حالتنا الإنسانية ، وليس على الموجود أن يبقى في مرحلة القلق أو مرحلة الغثيان كما فعل «لفيناس» Levinas وسائرهما يصدران في أصل تفكيرهما عن «هيدجر» . والإنسان يستطيع ، بل يجب أن يتنصر على هذه التجربة ، وأن يأخذ على عاتقه تقرير مصيره ، وهذا ما يسميه «هيدجر» «بالعزم القاطع» . وهو يعادل ما يسميه «كيركجورد» «بالقرار» أو «بالسليم الإيجابي» للعود الأبدى الذي يكمل به «نيتشه» فلسفته .

أما «هيدجر» فلم يكمل فلسفته ، وكتابه الكبير الذي عنوانه «الوجود والزمان» . وفي هذا الكتاب نرى أن طبيعة الوجود نفسه تتكون من الزمانية ، وأنه رغم المكان نفسه على أن يكون لحظة من لحظات الزمان هي الحاضر ، وبذلك يتفق إلى حد ما مع نظرية برجسون ،

ككل نظرة للعالم ينكرها هو نفسه فيها بعد ؟ بل إننا نستطيع القول بأن المشاعر الرئيسية في فلسفته تنبع من مرحلة للتفكير يعتقد «هيدجر» أنه قد تجاوزها . ولكن إذا تخلص «هيدجر» تماماً من الافتراضات الدينية السابقة أكان من الممكن أن يكون «هيدجر» ؟ إنه في منتصف الطريق بين «كيركجورد» و «نيشه» فهو في عالم «نيشه» بمشاعر كيركجورد ، وفي عالم «كيركجورد» بمشاعر «نيشه» . وفضلاً عن ذلك ألا نستطيع أن نتصور فلسفة الوجود لا ترتبط بتجارب الانفصال والنبذ والكتابة العميقة فحسب ، بل ترتبط بمشاعر الأمل والثقة ؟ وهذا اعراض كثيراً ما وجهه «جابريل مارسل» إلى «هيدجر» . وليس من شك أن أتباع «هيدجر» يردون على هذا الاعراض بأنه ما دام الوجود متناهياً وأننا مساقون إلى الموت فلا محل لهذا الأمل أو لهذه الثقة . ولكن هل فكرة الموت أكثر كشفاً للوجود وحالة الإنسان من فكرة الحياة ؟ وفي هذه النقطة نرى أن صفحات معينة من كتاب «الوجود والعلم» لـ «لسارتر» ترد على «هيدجر» ، وبجمل سائر إلى وضع فكرة الموت في اهل الثاني على حين يضعها «هيدجر» في اهل الأول .

ونقطة ثالثة وهي أننا نستطيع أن نسأل أنفسنا هل حددت بعض الأفكار وخاصة فكرة الوجود وفكرة الممكن تحديداً كافياً شافياً ؟ فإن فكرة الإمكانية التي استخدمها كل من «كيركجورد» و «يسرز» و «هيدجر» لم تظهر مظهرها من الدقة إلا في مؤلفات سارتر . فإن محاولة إلقاء الإضاءة — الأضواء الخافتة — على فكرة العدم محاولة شائعة أو حارة أكثر منها شافية أو كافية .

وأخيراً أصل إلى النتائج الأخلاقية . ونستطيع أن نقول : إن العزم القاطع الذي نأخذ به على عائقنا مسئولية مصيرنا — أمر لا نرى له مبرراً في مذهب «هيدجر» ، فحين ضرب من أعمال الإيمان يمكن أن

فيها ، والاتجاه الآخر — وهو الاتجاه السائد في الفلسفة الألمانية — يجعل الروح الإنسانية تبطل الأشياء جميعاً . وهكذا فإنه يقول من ناحية : إن الحقيقة هي في أن نترك الأشياء تخفى في طريقها ، وإن الحقيقة كامنة في الأشياء نفسها ، ولها صفة للأشياء لا لأحكامنا ، ولكنه يقول من ناحية أخرى : إن منبع الحقيقة هو في حريتنا ، وهذه الحرية بدورها تبدو وكأنها يجب أن تُعرف بأنها قدرة على تسليم أنفسنا للأشياء . وفي هذه الحالة نرى أن العنصر الواقعي هو الذي ينتصر . ومع ذلك تظل المشكلة قائمة .

وهكذا نرى أن فلسفة «هيدجر» تتألف من عدد من العناصر المتنافرة ونحن نلمس فيها تأثيراً عظيماً «لكيركجورد» ولتجربة القلق ، ولهذا يُعرف فيها الوجود الإنساني على أنه مفهوم *soucieux* منكب على نفسه ، ويضع لنفسه المشروعات ، ولكن القدر من ناحية أخرى يوجد في هذا العالم ، وهذه فكرة غريبة عن «كيركجورد» ، وربما ترجع إلى أصل «مارسل» إلى «هسرل» Husserl كما نجد فيها أيضاً تلك الزعة الـ «انتولوجية» وهذا الاهتمام الذي يوليهِ «هيدجر» لفكرة الوجود عامة ، وهذا الخليط للعناصر الكيركجوردية ، وتأكيده الوجود في العالم والزعة الـ «انتولوجية» هو الذي يضيء على فلسفة «هيدجر» هذه الثغمة الخاصة . ونستطيع أن نحفظ بالعنصرين الأولين من هذه الفلسفة : وأن نرى كيف يربط أحدهما بالآخر .. فالوجود الإنساني مفهوم ، لا لأنه يتجه نحو المستقبل ، ولكن لأنه يوجد في العالم . والوجود في العالم يتخذ طابع «النبذ» ، لأن تجربته يمكن اعتبارها مهمة . ونحن نشعر في هذه الفلسفة بأننا حين أحدهما نحو فردية متطرفة ، والآخر نحو كلية شاعرة بالعالم .

وهذا يؤدي بنا إلى ذكر بعض الخطوط على هذا المذهب .. ألا يقتضي هذا المذهب — إذا أخذناه

عنده طابعاً هيجلياً أكثر منه هيجرياً . وهو يعزى الوجود بأن له شكلين : الوجود في ذاته وهو في هوة مع نفسه دائماً ، ويشبه ما يسميه ديكرت بالامتداد *étendue* ، والوجود لذاته وهو يشبه الفكر مفهوماً بطريقة هيجلية على أنه حركة مستمرة ، فأيهما له الأولوية : الوجود في ذاته أم الوجود لذاته ؟ وهذا سؤال من أصعب الأسئلة حلاً عند سارتر . فهو حينما يقول إنه الوجود ذاته ، فإن من الممكن اعتباره واقعياً ، فإذا قال : إنه الوجود لذاته ، فإنه في هذه الحالة ينضم إلى جماعة المثاليين . فالوجود لذاته يظهر لديه كأنه عدم ، أو إن شئت الدقة كأنه «إعدام» *néantisation* ، أو نستطيع أن نقول وفقاً لمقارنة عقدها «جبريل مارسل» : هو نفرة من الهوة في الوجود لذاته . وهذه الفكرة لاتعدم نظرياً لما فيها بقوله «يرجسون» عن الشعور حينما يصوره قبل كل شيء على أنه «انتقاء» *selection* ونستطيع أن نضع هذا السؤال في معرض الحديث عن فلسفة «سارتر» . ونقول هل من الممكن أن نسمى هذين الشكلين من الوجود اللذين يختلفان فيما بينهما اختلافاً تاماً اسمياً واحداً هو الوجود .. بحيث نجد في النهاية أنه في هذه النظرية الأنطولوجية لا يوجد علم للوجود ، هذا إذا كان علم الوجود هو العلم بوجود واحد .

ومن ناحية أخرى نستطيع أن نسأل أنفسنا هل يوجد حقاً في الواقع شيء يمكن أن يكون وجوداً في ذاته كما يعرفه «سارتر» أعنى شيئاً يمكن أن يكون نفسه تماماً . ومن هذه الناحية نرى أن نظرية «هيجل» التي ترى أن كل شيء ما هو إلا تطور من وجود لذاته خفى إلى وجود لذاته ظاهر - أكثر إقناعاً به . وتأكيد الوجود في ذاته عند «سارتر» عجيب بلاشك بصورة بدائية - عن اهتمام ابستمولوجي (أي يتنسب إلى المعرفة) ، ويشيع الحاجة إلى تأكيد حقيقة مستقلة عن الفكر .. ولكن هل نملك الحق في الانتقال من تأكيد هذه الحقيقة المستقلة عن الفكر إلى فكرة أن هذه الحقيقة هي ما هي عليه ولا

نفسه عند «نيتشه» على ضوء هذه الحقيقة ، وهو أنه على خالص من أعمال الإرادة الخالقة للقيم ، ولكننا لانرى له سبباً قوياً عند «هيدجر» ، وهما يكن من أمر فإن هذا العزم القاطع يظل صورياً تماماً عند «هيدجر» .. إذ كيف نتقل من هذه النظرية إلى الفعل ؟ و «هيدجر» نفسه قد اتخذ اختياره أشكالاً مختلفة ، وفقاً للأحوال ، ووفقاً للعالم التي اعتقد أنه يدعو إليها عن طريق التجربة ، ولكننا لانستطيع أن نطرح جانباً هذه الحقيقة ، وهي أنه في اللحظة التي كانت النازية في دور تكوينها ، وفي أثناء الانتصارات الأولى لما جعله «عزمه القاطع» يتبع زعماء النازية . وربما يكن في ذلك - كما اعتقد هو في تلك اللحظة ، وكما يعتقد أعداؤه اليوم - نتيجة منطقية مطلقة لفلسفته . ونستطيع على الأقل أن نستخلص من هذه الملاحظة فكرة أن أخلاق «هيدجر» صورية خالصة ، وأن من الممكن تفسيرها بصور مختلفة ، فهي في نهاية الأمر ليست أخلاقاً على الإطلاق .

...

ونصل الآن إلى اللحظة الثالثة من هذا التاريخ الموجز لفلسفة الوجود .

فقد وجد عدد من الفلاسفة الفرنسيين الشباب - ومن أكثرهم امتيازاً - في أفكار «هيدجر» شيئاً جديداً غير مألوف يتجاوب مع ما يشعرون به من قلق . وقد أخذ تأثير «هيدجر» في الانتشار قبل الحرب ولكن في دائرة محدودة جداً . وفلسفة «سارتر» ترتبط في جزء منها بفلسفة «هيدجر» ، وفي جزء آخر منها بفلسفة «هسرل» . وهذا التأثير الأخير يفضي بها إلى نوع من المثالية قد لا يكون في اتفاق تام مع ذلك الجزء الذي يستمد من «هيدجر» .. فهو يشترك مع «هيدجر» في ذلك القلق الوجودي وفي حاجته إلى دراسة فكرة الوجود ، وهو يشترك معه أيضاً في الإلحاح على فكرة العدم ، وإن أخذت فكرة العدم

شيء غير ذلك ، وأنها شيء كثيف ثابت ؟ هذه المشكلة يمكن أن توضع على الأقل .

و « سارتر » في كثير من النقط — كما رأينا — مثالي . ولكنه في إلحاحه على فكرة طابع الإحالة المتبادلة للشعور *l'intentionnalité de la conscience* ومن تعريفه لمعرفة بأنها « ما لا يوجد » *un "n'être pas"* وفي تصوره للوجود في ذاته على أنه كثيف بناظره الشعور على أنه عدم . وفي تأكيده للاحتيال الأساسي في الوجود ، وفي تأكيده لإغفاق الاتصال في الحب يبدو أنه يلخص في نفسه الدوافع التي تجسد لها تبريراً في أغلب الأحيان لتفوق العالم الحديث من المثالية .

وربما كانت هذه الثنائية في فلسفته سمة من السمات المميزة ، وليست أقل من الصفات الأخرى قيمة .. فهذه الفلسفة تجسّد للزعة الإشكالية أو كما يقولون : « ازدواج الدلالة في الفكر المعاصر » . *un n'être pas* (والواقع أن الإنسان بالنسبة هنا الفكر مزدوج الدلالة أساساً) .

وليس معنى هذا أنه لا يوجد لمجهود للخروج من هذا الازدواج .. فهناك « سارتر » الذي كتب « الغثيان » ، و « سارتر » الذي كتب « الذباب » وهناك « سارتر » الذي كتب مسرحية « موتى بلا دفن » ، وهي جميعاً تلخص فيه ناحيتين مختلفتين متناقضتين . فمن الممكن وجود « سارتر » يستطيع أن يذهب إلى ما وراء ازدواج الدلالة . فالبحث عن التبرير ، واستحالة التبرير ، هذان الدافعان بمنزلة في فلسفة « سارتر » .

ولم يكن « كيركجورد » مهتماً بمشكلة الوجود على الإطلاق ، ومن هذه الناحية نستطيع أن نقول : إنه أكثر وجودية من « هيدجر » و « سارتر » وهكذا ننقل في تاريخ فلسفة الوجود من دراسة الوجود الفردي إلى دراسة الوجود العام بالاستعانة بفكرة الوجود الفردي . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نعرف فلسفة « هيدجر » و « سارتر » ومع ذلك فهناك اختلاف بينهما ، فلعنا

نستطيع أن نقول : إن « سارتر » أكثر إقتراباً من « كيركجورد » من حيث إنه ينتقد في بعض الفقرات الأولوية التي يمنحها « هيدجر » لما ينتسب إلى الوجود العام على الوجود الفردي الذي يعدّ ضرورياً رغم كل شيء للوصول إلى الوجود العام .

ولن نتحدث هنا عن مفكرين آخرين مثل : « تسيمون دي بوفوار » و « ميرلو مونتي » اللذين يقرّيان في أغلب الأحيان من « سارتر » وإن كان مجال التطبيق لدى كل منهما يختلف عن الآخر ، كما أننا لن نتحدث عن الآخرين من أمثال « باتاس » و « كامو » اللذين يعتبران وجوديين أحياناً ، ولكنهما يرفضان هذه التسمية .

فلنضع بعض القواعد البسيطة للتمييز بين الوجوديين وغير الوجوديين . فإذا قلت : إن الإنسان في هذا العالم ، عالم محدود بالموت ، ويشيع فيه القلق ، وإذا قلت : إن الإنسان يدرك نفسه على أنه مهموم منكفئ على وحدته في أفق الزمانية فإننا نتعرف في الحال على لمحة الفلسفة الهيدجرية . وإذا قلت : إن الإنسان وجود لذاته في مقابل الوجود في ذاته ، وأنه في حركة دائمة وأنه يحاول دائماً السعي عبثاً وراء اتحاد الوجود في ذاته بالوجود لذاته ، فإننا نتعرف على لمحة الوجودية السارترية . وإذا قلت : إنني جوهر مفكر كما قال « ديكارت » أو إذا قلت : إن الأشياء الحقيقية هي مجرد « مثل » كما قال « أفلاطون » ، أو إذا قلت : إن « الأنا » تصاحب جميع تمثالاتنا كما قال « كنت » فإننا نتجول في مجال غير مجال فلسفة الوجود .

وتعلمنا فلسفة الوجود ، شأنها في ذلك شأن جميع الفلسفات العظيمة ، أن هناك جهات نظر عن الواقع لا يمكن أن تستحيل تماماً إلى مقررات علمية *constatations* ، وبالطبع يحاول هؤلاء الذين يرون

الماهية والجوهر . والفلسفة كما تؤكد الوجودية يجب أن تمتنع عن أن تكون فلسفة للماهية لكي تصبح فلسفة للوجود . وبهذا المعنى أخذنا ندرك بفصلها حركة فلسفية تضع جميع التصورات الفلسفية موضع التساؤل ، كما ندرك الفعل الذي تزداد به ذاتيتها حدة في الوقت الذي نجعلنا فيه أكثر معاناة من أي وقت آخر لانحدادنا مع العالم .. وبهذا المعنى فإننا نساعد ونشارك في بداية طريقة جديدة للتفلسف .

وقد رأينا أن بعض الأحكام السلبية التي وضعها فلاسفات الوجودية في المقدمة تستلزم بعض التوكيدات وخاصة عند « هيدجر » . مثل مسألة توكيد انحدادنا بالعالم . وقد رأينا بلا شك في دراستنا السريعة للفلسفات الوجودية المتباينة ، أننا نجد أنفسنا في كل مرة أمام نوع من التوقف : توقف عند « هيدجر » ، فنحن لا نعرف أمثالي هو أم واقعي ، وهل العلم لديه هو العلم أو **الوجود** ؟ **توقف** أيضاً في مؤلفات « سارتر » فنحن نعود إلى **نقطة بداية** ، ثم نتقهقر مرة أخرى ابتداء من تصورات « هيدجر » نحو بعض التصورات تارة عند « هيجل » ، وتارة أخرى عند « هيرل » . بيد أن رؤية هذه السدود لا تدفعنا إلى الرجوع القهقري . وهجوم الدجاجليتين على الفلسفة الوجودية من الأسباب التي تؤكد لنا أهميتها واللور الذي تقوم به .

وجميع الفلسفات العظيمة التي تمثل هذه السدود ومع ذلك لم يتوقف الفكر عن سريره وعن اكتشاف طريق للخروج من هذه المأزق بأية وسيلة . ولعلنا لتيسر هذا الخروج علينا أن نبرز أكثر فأكثر العناصر التي ذكرناها وهي : الإلحاح على الوجود الفردي ، والإلحاح على الوجود في العالم . وليس من شك أن هناك مستويات مختلفة للوجود ، ولن نستطيع قبل أن نغيّر بين المشكلات والمستويات والعناصر المختلفة في فلسفات الوجود هذه ، وقبل أن نقدر أهميتها حتى قدرها ، أن نسلك السيل الذي يؤدي بنا إلى تجاوزها .

غير هذا الرأي تفسر فلسفة الوجود تفسراً علمياً بأسباب اقتصادية أو تاريخية مثلاً ، وقد تكون بعض هذه التفسيرات عادلة ، ولكنها ليست مرضية تماماً .

وبفضل الوجودية أصبح « الوجود أو عدم الوجود » هو المسألة ، وهذا يقضي بنا إلى أن نلاحظ أن هناك وجوديين دون أن يعلموا ذلك . فهلمت مثلاً ، كان وجودياً .. ونستطيع أن نقول مثل هذا القول بالنسبة لبسكال وليكيبه .. ذلك الفيلسوف الذي أراد « سارتر » أن يستعير منه هذه الصيغة وهي « أننا نفعل وفي أثناء الفعل نصنع أنفسنا » . وبالنسبة أيضاً لكارلايل و « وليام جيمس » . ويقول « كيركجورد » : إن « سقراط » كان وجودياً ، ونستطيع أن نطبق هذا القول أيضاً على علو لدود لسقراط هو « نيتشه » ، ولتقف هنا قليلاً إذ أننا نستطيع أن نثبت أن أصول الفلسفات العظيمة كفلسفة « أفلاطون » و « ديكارت » و « كانت » مبنية في تضاعيف الأفكار الوجودية .

وهنا مسألة يمكن أن ترجع معرفة الوجودي إلى بلأ وجوده نفسه : ألا تخاطر الوجودي بتعطيل هذا الوجود نفسه الذي يريد المحافظة عليه قبل كل شيء ؟ ويبقى علينا أن نعرف ما إذا كان الوجود شيئاً يجب أن يدخر لتأمل المتوحد . « كيركجورد » لم يكن يريد أن ينشئ فلسفة ، و« يسبرز » يرفض عبارة « الوجودي » . فربما كان من الضروري الاختيار بين الوجودية والوجود . هذا هو المأزق الذي تقع فيه الوجودية . بل نستطيع أن نذهب إلى أبعد من ذلك ، إنه ما كان ينبغي على « كيركجورد » أن يرفض اسم الوجودي ، وفلسفة الوجود فحسب ، وإنما كان ينبغي عليه بلا شك في تواضعه المسيحي أن يرفض عبارة « الموجود » *existant* وهل يحق للموجود أن يقول عن نفسه : إنه يوجد ؟

ومن نتائج الحركة الوجودية وفلسفات الوجود أنه يجب علينا أن نحطّم أغلب الأفكار المألوفة في الفلسفة ، وما كانوا يسمونه بالفلسفة الأبدية ، وخاصة أفكار

الشاعر القبروي

قديس الوطنية العربية

بقلم الأستاذ فاضل السباعي



بلاد خسفها أمسى على أبنائها فرضا
أجس يد الرجاء فلا أحس لقلبه نبضا
ولكنه يتعدى نفسه المرددة ساعة الرحيل أن
تودع :

نصحتك ، يا نفس ، لا تطمعي
وقلت حذار فلم تسمعي
فإن كنت تستهين السوداع
كما تدعين ، إذا ودعي
وحملت السفينة الراسية في ميناء بيروت إلى أرض
المهجر في البرازيل^(١) وهو يعلم بالغنى العريض في أرض

ليس من شيء يسيج الحنين إلى الوطن ويذكر
حبّه في النفس ، كالتكبات تحلّ به أو الفراق يباعد
ما بين المرء وبين وطنه العزيز الغالي . يظل المرء يعيش
على أرضه متشكياً متكرهاً ، يرى العيوب ولا يلهج لسانه
بغير المساوئ يراها في ما حوله ... حتى إذا حلّ بالوطن
مكره . أو أصابه نكبة من نكبات الزمان . هـ
ينافح دونه ويذود ، فإذا اغترب عن ضيق في الرزق
واحتماس في الخير ، وسعى في بلاد الله كسباً للعيش
الفسيح وجرباً وراء المطامح الإنسانية البعيدة . هاج
في نفسه الحنين إلى مسقط الرأس ولعلب الطفولة وترغ
الشباب ، وذكت عاطفته ، وأحس بالحب الكاس
وقد تفتحت براعمه وجرى عبره على اللسان أدباً رفيعاً
حريراً بالخلود .

وذلك الفنّ الذي هجر قريته « البرابرة »^(٢) على
الشاطئ اللازوردى بعد أن ضاقت في وجهه السبل ...
لقد تفتحت ، بعد الفراق ، براعم الحب الكامن في
قلبه وفاض الصدر عاطفة ، هي عاطفة الحنين إلى
الوطن البعيد يئن تحت ضربات الزمان ، فتضجرت على
اللسان شعراً آتية في الوطنية وحقيقاً بالخلود ...

لم يلاق الفنّ الشاعر رشيد سليم الخوري الرزق
في بلده ، فأبى البقاء فيها على ضئها ، ويقول في ذلك :
أبتيت جوارها أرضاً بغير الذل لا ترضى

(١) كانت الهجرة في العام الثالث عشر بعد التسوية والألف ،
ولشاعر من العمر ستة وعشرون ربيعاً .

(٢) قرية في أرض لبنان اليوم على البحر المتوسط بين « جبيل »
و « كرتون » .

نعم ، تلك السيات متجلية جميعاً في هذا الفن النازح .
ولا يحسن القارئ أنى من المبالغين ، ففى دلوليته ، فى
كل صفحة من ديوان ، الشاهد العدل على ذلك .

إن المهاجرين إلى الأمريكيتين فريقان : فريق
ليج عن دين الوطنية فرأى أن يرتضى بنو العروبة بالمستعمر
الغربي الوافد إلى بلادنا ما دام - فى زعمهم - يحمل
الرغبة فى التعمير والاعمار ، كذلك سمياً لم أن يروا
فيه ، فأخذوا لذلك على العرب المقيمين أن يناهضوه .
إلا أن هؤلاء قلة قليلة الشأن ... أما الفريق الآخر ،
الغالبية ، فتتأجج فى قلوبهم عواطف الوطنية الخالصة ،
وأنهم لينشئون فى المهاجر الصحف يملؤون أنهرها شعراً
ونثراً حماسياً .

وفى « رسالة القومية » للأدب المهجرى يقول
الأستاذ جورج صليح^(١) لها : « رسالة يبقا ولينا
أبعد من يوم ، حفزته إل تحميم الانهار فى ثورة تحررية تعقب
النور القومية » . « سنة الأوطان العربية من عبودية الاستعمار . أول من
قام بهذا ، « سنة ليهب لى وقت قلبه على نصرة العرب واقضى
حياته فى تأليف الكتب وإلقاء المحاضرات ومناطة الأسفار فأقام على
تصنيفه « سنة « سنة « سنة . شاعر الوطنية شاعر ، وصيه
فرحات مطلق القذائف اسارية من صفاته الوطنية ، وجميع شعره
الجنوب . أما فى التبال(٢) ... » .

إذن ، فقد حمل فى الجنوب المهجرى كل من
رشيد سليم الخورى وإلياس فرحات رسالة إيقاظ المشاعر
القومية ، واستنهاض الهمم للتخلص من عبودية الاستعمار .
والحق أن جهاد شاعرنا فى أداء رسالته القومية كان
ملحمة رائعة . لم يشبط عزمه التشل فى الحصول على
مورد الرزق فى مغتربه ، بل ما كان ذلك إلا ليزيد
لظى الحمى الوطنية تستمر فى قلبه ولسانه . وفى ذلك
يقول متحدثاً عن فترة من فترات حياته :

(١) صاحب الكتاب المشهور : « أدبنا وأدبنا فى المهاجر
الأمريكية » .
(٢) فى التبال ، كان يحمل الرسالة القومية إيليا أبو ماضي ،
ولسب عريضة ، وجبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة .

الخبرات البكر يؤتمه كما أوتيه أصحاب له من قبل
عادوا إلى الوطن محمّلين بالمال والذهب . إلا أن الفن ،
بعد أن هبط المهجر وعاش فيه لأيام ، وجد نفسه
مضطراً للسعى طلباً للرزق بتلك الطريقة التى يبدأ بها
المهاجرون أنداده : يحمل ذلك الصنوف مملوءاً بمختلف
السلع تشده إلى الكتفين سيور جلدية^(١) ، وىروح
يضرب به فى القرى والساكر متادياً على بضاعته بالفاظ
أعجمية يرطن بها لسانه ، بينا تنداح فى خاطره الأحلام
ماضية إلى ضياع وقد استبان له أنها لم تثن على غير
الوهم والسراب الخلب .

ولكن الحظ لم يخالفه حتى فى هذه البداية ...
فارتد إلى العاصمة « سان باولو » طلباً للاستقرار .
وجعل يئن وقد عصفت به مطالع الحنين .

حنانك ربي ، حنانك ربي
لقد قصمت ظهري القاصمة
بعيد المزار ، غريب الديار
وحيد ، وما أنا فى عاصمة
أيا وب ، فاتحسى ما ترى
فهل لك أن تحسن الخافه ؟

تضجر عاطفة الحنين إلى الوطن فى نفس كل
مهاجر ذاق الغربة ، واكتوى بألم البعاد عن البيت الذى
اكتحلت عيناه بالنور تحت سقفه ، وإزقاق الذى شب
فيه عن الطوق ، ومدرسة الحى أو القرية تعلّم على
مقاعدنا ، والسوق مراحه ومغدها ... ولكن ، هل يملك
كل من جاشت فى قلبه هذه العاطفة القدرية على
التعبير والإبانة والإفصاح ؟ ذلك لا يؤتمه إلا الأديب
الموهب الحس الموهوب ، نائر أو شاعر .

والقى المهاجر مرهف الحس ، فى طبعه قوة وعزم
وعزة وإباء وكبرياء ، وملء قلبه عاطفة حنين لاهبة
لاظية زاد فى أوارها الاغتراب والتشل فى طلب الرزق .

جمع من المهاجرين في أحد الأعياد ، فرأهم الشاعر
فرحين سعداء كعهده بهم قبل ضياع فلسطين ، فكان
أمتاً قد دحوت هي اليهود ودمهم في بحر . فيقول مرقعاً
المحتفلين :

أرى تفاح هذا العيد جمرأ
ولو قطفوه من جنت عَدْنِ
والمس ناعم الأزهار شوكتاً
وأنتقى عطرها تنناً بذن
ويطرف ناظري حسن التواني
وبجرح مسمعي صوت المغني
أرضي والرسول قتيل غيظ
وأفرح والمسيح شهيد حزن ؟
ولا يلبث أن تنفجر آلامه في لعنة رابعة :

أمسرة الشعوب ، نُعت شعباً
ذليلاً لستُ منك ولست مني
فَتَهْتَدِ لي وَأَنْتَ تبيع أَرْضِي
وعرضي لليهود ؟ إليك عني

ولكنها رعدة تسهف الإيقاظ ، لإيقاظ الذين
تناسوا ألوف الأرواح التي أزعقت ، وغفلوا عن المليون
الذين هاموا في أعقاب النكبة ليستقرؤا في العراء .
إلا أن الشاعر عندما تهدأ نفسه وتصفو روحه ، يقول
مفاخرأ بنبي قومه :

نسب على الدنيا أتبه به
عجباً على عجب على عجب
أو يستحي بأبيه من دمه

دم شاعر وخليفة ونبي ؟
هنا القهر ، ألا يذكرنا بالأخطل والثنائي
وأضرابهما ؟

والوحدة العربية ، لدى الشاعر ، المعتقد والدين
والروح جميعاً . وهو يرحب بألف « استرطوطي » يحتال

« قويت الحركة الوطنية في سان يارلو على اثر انفصاح وعد بلفور ،
وشوب الودرات في العالم العربي . فانتشر الكتاب إلى استقلالين
واحتلالين ومرتقة مذبذبين . فقامت الحفلات الوطنية والأدبية على قدم
وساق للاشتراك بها قولا وعلا . كنت أضعغ عن التحول شيراً كاملاً
مضجياً بأجرق ومنعاً من حبي لأتلمز القسيمة التي طلبت من . وبعد أن
أعده القسيمة كنت أطمح الترائيل وأحبها وأمرن الموقية على إنشادها (١) .
حتى إذا انتهت الحفلة بعد منتصف الليل ، وبعد أن أكنيت أتمت الحفل
وأهدته تحملاً وحناناً . أخرج إلى الريح والبرد والمرك يبلل ثوبي ولا أجد
من يقبلي يهرته إلى بيتي ، ثم أصبح لأرى الجرائد الاحتلالية توصي
قديماً وتقوم الذين دعوني إلى الكلام ... » (٢) .

ويتطوع أيام المحنة الفلسطينية بالطواف على
المواطنين المتفرقين في المدن والقرى لجمع التبرعات لإغاثة
فلسطين . وكان في تطوافه يبيع جوارب اثنان عليها من
أحد التجار لكي يتطعم ويتنقل بأرياحها ، لا من
مال التبرعات ... متحملاً في كل ذلك عنت المتفرعين
وضنهم ومشتهم . ويقول :

يا بني أمي ، هل كلقتكم
حمل عب لم يهضم ساعدي ؟
طالما سابق عسري بمركم
حين لا أملك إلا أصغرياً
إن وعبهم فضل مال فأنا
نازف ما في عسوقي وبيدي
ولكتم بأذل فكلس يدعي
أنه لسواي لا يبدل شيئاً
أنا راضٍ حاسب كل يد
تنفع الأمة مداةً إليسا
سايروني ، واخدموا أوطانكم
واحسبوا المنّة ، يا قومي ، عليا

وقعت النكبة واجترأ اليهود أرض فلسطين ،
وكانت خاتمة المهزلة أن عاد العرب إلى خلفهم القدم
لا يكادون يحسون من ألم المزعجة شيئاً . وكان أن التأم

(١) مما تيجد الإشارة إليه أن الشاعر رواية في الضرب على الصد
وصوتاً رافقاً جبلاً .
(٢) من مقدمة ديوانه التي ترجم فيها حياته .

أرأيت إلى هذا الإباء ، الإباء الوطنى ؟

• • •

عندما قام المهاجرون فى سان باولو يجمعون التبرعات لشراء منزل وإهدائه إلى الشاعر القروى ، ثارت ثائره وكعب إلى صديقه جورج صيدح يلتصم منه العنود عن المشروع وردَّ التبرعات إلى أصحابها . وجاء فى رسالته :

«ألا ترى أن المكافأة المادية تذل الشاعر عن عرش إياه وتعد من حرية قلبه وتقتل صوته وتقلقه سره وتأثيره ؟ فانا أشعر إلى أحرى بهذه الحيلة أكثر ما أرى ولو شيدوا ل القصور . ان أمتنى بعد هذه السن التى يشبها هى قبر فى رضى لا قصر فى غنى . فالكلمات يكفى . والذى لا يلقى » (١) .

وكذلك فقد استبدلوا بالقصر أن طبعوا دواوينه فى ألف صفحة طباعة أنيقة على ورق نفيس .

وتحتلُّ صحته فى العام ١٩٥٠ ، فيسافر إلى إحدى ولايات الأرجنتين حيث البساتين الناضرة والكروم قصد الاستشفاء ، فبرع إليه أصحابه يعرضون عليه خدماتهم وهم أعرف بحاله . ولكن هبات أن يكفى أحداً بقضاء حاجة .

ولا اشتدت حاجته إلى المال ، باع أعر ما ملك ، ضنائه الغالية : عوده ، وكتبه وجلبها مهداة إليه من أخلص إخوانه ، باعها ليستعين بشمها على الاستشفاء . ويرسل وزير الأوقاف المصرية إلى الشاعر فى عام ١٩٥٥ ، إثر تلقيه نسخة من دواوينه المصنعة ، حوالة بمضى جنيه ... فردَّها الشاعر القديس - مع حاجته - شاكرًا ، وطلب تحويلها إلى صندوق التبرعات لتسليح الجيش المصرى .

• • •

وقد تتساءل عن مدى تقدير الوطن العربى لهذا الشاعر الخليل فى مضماره الوطنى ؟ والحق ، أن الناس لا يؤمنون بنباهة ابن لم إلا بعد أن يطير صيته إلى بعيد فيرتد إلى أسياعهم يحمل بلم التصديق والإيمان .

(١) « أدبنا وأدبنا فى المهاجر الأمريكية » .

قال الشاعر عمر أبو ريشة فى ابن الوطن المهمل :

أملت شأنه البلاد وصمت
أذنبا عن خدمات فؤاده
فتحت صدرها لكل دنخيل
فاغر الشدق وائب فى عناده
وصفته كأس المناء دهاقاً
وفى الفن ظائف فى بلاده^(١)

ولكم لقى الشاعر من عنت القوم فى المهاجر . كان الأترياء هناك يرون فى الأبداء والشعراء - وهم دائماً تحيين فى جنى الأرباح المادية - عالة عليهم وجباً ثقيلاً . وشاعرنا كان ، إلى ذلك ، موضع تجريح وشهر من بعض المهاجرين الاحتاليين والانهازيين^(٢) . ولكن المقيمين عرفوا فضله وقد طار إليهم صيت « القروى » فأقبلوا على قصائده الوطنية ، حتى ان بعضها كانت تقر فى الصحف لبنان إبان الاحتلال ! وبكى أن القروى « رار الأرجنتين » إلى الشتاء فى منزل الأستاذ يوسف الصادى صاحب عنة المواب . تسبب متدفعات بنات المصيف الصيريات ، وليدات المهجر ، يتكلمن العربية القصصى ويلقدن قصائد القروى بلهجة سين . وبعد قليل فوسى بنات الجيران الأرجنتينيات يقتلن إلى منزل الصادى ويشتركن مع بناته بترميم الأناشيد الوطنية إلى نظما القروى . فطفرت دموع الشاعر أمامهن ... (٣) .

كذلك قدره المهاجرون . فعمل منحه المقيمون فرصة أن يلقى القبر محتويه فى الوطن بعد أن عاف القصر المشيد فى الغربة ؟

فى أوائل ١٩٥٨ أوفد رئيس الجمهورية العربية المتحدة وفداً إلى المهجر . وهناك أنبى الشاعر العربى بأن حكومة الإقليم السورى تدعوه إلى العودة وتفتح له

(١) من قصيدته « مصرع خنان » .

(٢) عبد أصدر الشاعر ديوانه « الرشيدات » فى العام ١٩١٦ ، تناوله بالنقد والسياب صحاف احتلال وقال بيمره : « وس حر هذا الشاعر ... القروى » !! لما كان من الشاعر إلا أن قبل أول قصيدة نظمها عقب ذلك بقلب « الشاعر القروى » !

(٣) رواية صبيح فى « أدبنا وأدبنا فى المهاجر الأمريكية » .

يا لاهي ! ما هذا الوجد والحزن ؟ ليسمع المقيمون
ويعتبروا !

° ° °

ونحيا الشاعر العائد ، اليوم ، في عاصمة بني أمية
مع ذكرى الأجداد الغائبة ، وإننا نريد أن نسمع منه
الشعر وقد استقرَّ جانحه على العاطفة ترتوي من أرض
الوطن ومن ناسه ومن الحركة المباركة فيه .
ودواوينه السبعة المجمعة ؟ لقد طبعت طبعتها
الأكيدة القاهرة في مجلد واحد في البرازيل من سبعة أعوام ،
ووزعت في المهاجر دون الوطن الأم الذي لم يحصل على
نسخة منه إلا بعض ذوى الحظ ، وكلُّ منهم بنسخته
صتين .

وظل الجمهور متشوقاً لقراءة « الأعاصير »
و « الزلازم » ولينتهيما بالتغنى بقصائد البطولة فيها . إن
على الحكومة أن تعمل على إعادة طبع الدواوين السبعة ،
كلّاً على حدة . بما فيها الديوان الثامن مما نظم الشاعر
بعد عام ١٩٥٢ ... فذلك رسالة قومية ينبغي تنقيتها
لتحقيق الغاية في هذه المرحلة من مراحل وعينا القوى
وبعثنا العظيم .

قال الشاعر قبل العودة :

بنت العسروية هيئى كفى

أنا عسائد لأموت في وطني

أأجد ، من خلف البحار ، له

بالروح ثم أضنُّ بالبدن ؟

لقد فتح الوطن القلب له ، للبدن وللروح معاً ،
ونريد للروح أن تظل في يديها فيظل المشعل يسطع
بأضوائه ، ويمتخ النفوس الصادية حوله نوراً وعزيمة
ولياء ، تستمدّها من هذا الشيخ الشاب المتوثب الذي
ما انحنت له أمام الأحداث هامة ، ولا خفّت له
صوت ، ولا لانت له قنّة .

أبواب الجمهورية ليقيم حيث يشاء . وطافت السعادة
على وجه الشاعر ، وقال :

« كنت على ثقة من أنني لن أموت قبل أن أصافح مجد بلادي ، ولن
تخل على وقد برح بي سحبا أن أجد في ترابها ملكى لظلي وسكنات
أبدى لروحي » (١) .

وفي شهر ١ أيلول (يوليو) ١٩٥٨ أبحر الشاعر من
مهمجه ميمماً شطر بلاده الغالية بعد اغتراب دام خمساً
وأربعين سنة . حتى إذا أطلَّ صباح الثالث من آب
(أغسطس) كانت الباخرة « محمد علي » تدخل ميناء
اللاذقية — ثغر الإقليم السوري — وبين ركبائها الشاعر
العائد ، بقامته القارعة ، وشعره الأبيض المهيب وابتسامته
[الراضية السعيدة .

وما كادت تكتمل عيناه بروية أرض الوطن ،
حتى بكى ، وسجد لله شكراً . ولا نزل من الباخرة
قبل أول فلاح وأول جندي صادفها في طريقه .
وحملته السيارة ، مع الوفد المستقبل ، إلى دمشق .
وعندما انطلقت بهم عبر أراضي اللاذقية الجميلة بين
ثنايا الجبال تبعثرت على حفافها القرى وغطتها الغابات
الخضر ، أخذ الشاعر بجبال بلاده بعد طول بقاء ،
فأنشأ يقول :

« ولي أسية تبقى للإنسان إذا أتبع له أن يعيش في هذه الجنة ؟ » (٢) .

وتوقف السيارة في طريق السفر لخلل طارئ ،
فيقول أحد الصاحب مداعباً الشاعر :

« ربما اضطررنا إلى قضاء الليلة هنا ! »

فيجيب على الفور :

« شرط أن تسمحوا لي بالتراس الأرض طوال الليل ولي إلى هذا
التراب ! » .

(١) مجلة « الثقافة » ، العدد الثالث الذكر .

(٢) و (٣) المصدر السابق .

العلاقات العامة للبوليس

بقلم المقدم حسين محمد عدى

حقيقة تلك المشاكل المختلفة الموجودة بينهما ، والتي تضافرت عوامل كثيرة في وصولها إلى مثل هذه الحالة من عدم الثقة . إن السر في استقرار الأمن أو اختلاله في بلد عن أخرى ، لا يرجع في حقيقة الواقع إلى فارق كبير في كفاية رجل البوليس ، أو إلى دقة النظم القضائية بقدر ما يرجع إلى نقطة الرأي العام ، وإلى مدى استنكاره للجريمة ، والمعنونة التي يقدمها إلى رجل البوليس في حربه مع الجريمة والمجرمين .

وليس من شك في أن رجل البوليس نفسه ، هو أعظم عامل في تحديد وجهة نظر الجمهور . فالأعمال التي يقوم بها ، هي التي تحدد لنا مقدار الثقة التي يمكن أن نؤذيها في نفوسهم . وهذا يتطلب منه أن يجعل من عمله أهمية تمكن أن يقدرها له الأفراد ، ويمكنه أن يحصل على أحسن النتائج التي من شأنها ، خلق مجتمع من المواطنين يشعر كل فرد فيه بالود والثقة نحوه . وإلى جانب مسئولية رجل البوليس توجد مسئولية

الجمهور ، وهي إن كانت محلولة ، إلا أنها لا تتطلب أكثر من أن يدرك الأفراد أن أمنهم و سلامتهم مرتببان إلى حد كبير بسلامة المجتمع الذي يعيشون فيه ، والذي يعتمد بدوره على كفاية رجل البوليس و هيئته . وبجانب هذا فإن هناك عوامل أخرى ذات أثر فعال في هذه الناحية مثل : الصحف والإذاعة والسينما ، وهي لو أحسن توجيهها لكانت ذا أثر باق في تنمية العلاقة بين الطرفين . وفي الوقت نفسه يجب ألا يغيب عنا أنه من المحتمل جداً ، أن تؤثر هذه الأجهزة تأثيراً عكسياً فتأتي بنتائج تضر بالعلاقة بين رجل البوليس وأفراد الجمهور .

فكرة العلاقات العامة "Public Relations" ، هي من نتاج عصر ما بعد الحرب العالمية الثانية . وهذا العلم الحديث الذي أطلق عليه الباحثون الأمريكيون ، اسم « العلاقات العامة » ، لا يقف عند حد العلوم لمادة جديدة في الفكر الإنساني فحسب ، بل يتعدى ذلك إلى مجال التطبيق العمل في الحياة الإنسانية ، والحياة العامة في شتى ميادينها . والغرض منه خير البشرية . ويعرف بعض العلماء العلاقات العامة ، بأنها فن

مسايرة الناس ومهاراتهم "The art of getting along with people"

ويعرفها إدوارد بERNAYS "Edward Bernays" ، بأنها محاولة لكسب تأييد الرأي العام بالنسبة لنشاط أو قضية أو حركة أو مؤسسة عن طريق الإعلام والإقناع والتكييف . وكما أن المهندس يقيم الأبنية ويشيد المنشآت ... فإن خبير العلاقات العامة يقيم الصلات الودية ويشيد الرضا والتأييد .

● في محيط البوليس

يمكن تحديد أى علاقة بين فريقين عن طريق فهم كل فريق لوجهة نظر الآخر . والعلاقة الحسنة من الصعب ، بل من المستحيل إيجادها إذا لم يكن أساسها الصراحة والثقة . وإذا ما أردنا أن توجد علاقة عامة بين رجل البوليس والجمهور .. فلا بد لنا من فهم وجهة النظر عند كل منهما فهماً صحيحاً . إذ أن الرغبة في إيجاد مثل هذه العلاقة ليست من الأمور السهلة التي يصعب علينا تحقيقها ، بل إنها سهلة بسيطة لو أمكننا أن نفهم

به وتعاونه معه . وبعبارة أخرى تقرر هذه الاتصالات العلاقات العامة للبوليس . وعلى هذا فلو تمت هذه الاتصالات في جو من الثقة والتفاهم لكثلت أعمال الجهاز البوليسي بالنجاح .. فمن المنطق الحكم على الأمن واستقراره بقياس هذه العلاقات بين الشعب والبوليس .

● تجربة لقياس العلاقات العامة للبوليس في أمريكا^(١)

في مدينة لوس انجيلوس عام ١٩٥٣ أجريت تجربة للوقوف على اتجاهات المواطنين نحو البوليس عن طريق الاستفتاء .. وذلك بطرح أسئلة معينة واستقصاء الإجابات في موضوع العلاقات العامة . واستخدم لتحقيق هذا الغرض نموذج من أسئلة وجهت إلى ٣١٠٠ مواطن انتخبوا بطرق علمية .

وقد اشتملت القائمة على ثلاثة أقسام رئيسية هي :

الأول : معلومات شخصية عن حياة المواطن نفسه :

الثاني : الأسئلة المراد الإجابة عليها .

الثالث : لإجابات حرة أو التطوع بإبداء الرأي عن الاتصالات المرضية بين المواطنين ورجال البوليس ، أو غير المرضية .

ولتنظر إلى النتائج التي أمكن استخلاصها من هذا الاستفتاء :

١ - هناك نقص مزعج في معلومات الشعب من ناحية تقديره للبوليس ، والأحوال التي يعمل فيها .

٢ - النساء بصفة خاصة تموزهن المعلومات المتعلقة بالبوليس .

٣ - اتجاهات الشعب نحو البوليس - سواء أكانت طيبة أم سيئة - هي أساساً نتيجة الاتصالات الشخصية بين المواطنين الأفراد ورجال البوليس الأفراد .

وفي محيط رجل البوليس والشعب ، لابد من إيجاد تلك العلاقة داخل إطار من الأسس والقواعد والتعريفات المختلفة - التي سبق أن تحدثنا عنها - إن أريد لهذه الفئة النجاح في عملها . ولا يتأتى هذا إلا بأن يلم كل من المواطن ورجل البوليس بمشكلات الآخر واتجاهاته ، ويضع هذا من نفسه موضع التقدير ، ويدرك تماماً مدى أهمية المعاونة التي يقدمها لرجل البوليس في عمله وأثرها في استتباب الأمن ... وعلى رجل البوليس في الوقت نفسه أن يقوم بعمله على الوجه الأكمل بطريقة تمكنه من الحصول على ثقة المواطنين .

● قيام التعاون بين الجمهور ورجل البوليس

يلزم لقيام التعاون أن يلم كل من المواطن ورجل البوليس باتجاهات الآخر ومشكلاته التي يكابدها ، وأن يتبادلا التقدير ... فالعيار النهائي لنجاح أي أداة بوليسية ، هو تأييد المواطنين لها . وعلى رجال البوليس أن يوقنوا بأنه مهما يكن شأن حسن التنظيم في الأداة البوليسية ، ومدى كفاية أفرادها وأمانتهم ، فإن الحكم عليها رهن بما يراه المواطنون في أمرها ، وبالتالي رهن بطبيعة الصلة القائمة بين الشعب والبوليس ... هذه الصلة التي تتمثل في شتى صورها ما يقوم به رجل البوليس في دأوريته ، وضابط النجسدة في سيارته اللاسلكية ، والضابط المتوب في القسم ، وضابط المطافئ في عمله ... كل هؤلاء يتوقف على سلوكهم تجاه الجماهير ، كسب صداقتهم أو إثارة عداوتهم . ومع أن هناك عوامل أخرى تتدخل في تحديد هذه العلاقات .. إلا أن رجال البوليس أنفسهم هم العنصر الأساسي في تقدير موقف الشعب منهم .

وينبغي دائماً بذل كل جهد مستطاع لإنشاء أكبر عدد ممكن من الاتصالات المرضية بين الشعب والبوليس . لأن الأثر الذي تخلفه هذه الاتصالات ، هو الذي يقرر درجة وعي الشعب وتقديره لرسالة البوليس وإعجابه

كل شيء ، إلى الأوضاع السياسية والاجتماعية التي كانت تسود ذلك الوقت . وكان الاحتلال من جانبه يحاول أن يوسع هوة الخلاف بين طوائف الشعب لتتصرف عنه إلى خلافاتها ... كانت قلة البوليس من أهم فئات الشعب التي حرص الاستعمار على المبادعة بينها وبين أبناء البلد ... يسانده الإقطاع الذي التفت مصالحه مع الاستعمار . وتفاعلت هذه الظروف والأسباب فكانت نتيجة : أن رجل الشارع أصبح لا يرى في رجل البوليس إلا الإنسان الغليظ القلب الذي لا يعترف بحق الفرد أو حريته ، أو الاحترام الواجب له . والذي ينفذ التعليمات الصادرة له من رؤسائه بطريقة صارمة ، وتنقسم تصرفاته بروح التكبر والتعالى على الأفراد . وهو صاحب الحق في جميع ما يقوم به من أعمال سواء أكفئاً تدخل ضمن اختصاصه أم كانت تصرفات شخصية .

والشعب هو يحمل في نفسه الخوف والارتعاج من مجرد سماع اسم رجل البوليس لدرجة أنهم اعتبروه في مرتبة واحدة مع الأشباح .. يخيفون به الأطفال إن هم أتوا عملاً لا يرضى عنه الآباء أو الأمهات . وتزرى الأجيال تتعاقب وتتوارث عدم الثقة في رجل البوليس ، وكانت النتيجة الحتمية لعدم تبادل الثقة ، ما كان الناس يضلون به البوليس ، أو يمتنعون عن مساعدته .. إذا ما طلب مساعدة أحد ، أو معلومات أو تحريات بشأن جريمة من الجرائم .

ولم يكن الحال خافياً على المسؤولين بوزارة الداخلية بعد الثورة وزوال الاستعمار ، وتصمية الإقطاع والنفوذ ... فأصبح من الضروري علاج مشكلة تحسين العلاقة بين رجال البوليس وبين أفراد الشعب لما في ذلك من أهمية قصوى ، ينعكس صدها على الإنتاج القوي والأمن العام بصفة خاصة . وصدر القانون رقم ٢٧٠ لسنة ١٩٥٢ وجاء بالمادة الثالثة منه ، النص على إنشاء مكاتب للشئون

٤ - أمران يجب البعد عنها بعداً تاماً إن أريد أن يحصل البوليس على أعظم تقدير مستطاع ، هما :

أ - عدم احترام أفراد الشعب أو التحايل عليهم ، أو التعالي أو عدم المبالاة بهم .

ب - خشونة المعاملة والتناقض في تنفيذ قانون المرور .

٥ - أمران يجب على البوليس أن يوليها عناية ويجتهد فيها ، هما :

أ - احترام الجمهور والتعاون معه والعطف عليه .

ب - الأعمال الدالة على الأمانة والكفاية والسرعة وكافة أنواع المساعدة .

٦ - هناك معلومات عن البوليس يجب أن نوصلها للشعب هي :

أ - أن البوليس يتم اهتياً فنياً عالياً يصله .

ب - أن أساس انتخابه الجدارة والمقدرة الشخصية .

ج - أن يؤدي عمله طبقاً لنظم محظاة .

د - أن يقبض على المجرمين دون تردد بغض النظر عن أي ضغط يأتي من جانب الأشخاص وأصحاب النفوذ .

هـ - أن يعمل مستقلاً عن دعاية الصحف .

و - أن يقبض عادة على المجرمين في القضايا الصعبة والهامة .

ز - أن يلتزم العدالة في معاملته لطوائف الأقلية .

ح - يحرص على عدم القبض على الأبرياء .

ط - أن يكون رؤسائه والذين يوجهونه ويشرفون عليه أكفأ .

● العلاقات العامة في البوليس في مصر

إلى عهد قريب حتى ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ كان بين الشعب والبوليس هوة شحيحة ، ترجع أولاً وقبل

وأما صحيفة الاستبيان التي يدون فيها المواطن
فقد صدرت بالصيغة الآتية :

« الغرض من هذه الدراسة ... هو التمهيد لإيجاد علاقة طيبة
وثيقة متبادلة بين رجل البوليس والمواطنين في مدينة القاهرة أو
تمكين رجل البوليس من القيام بعمله على الوجه الأكمل . والوصول
إلى هذا الغرض لابد لنا من التعرف أسباب المشاكل المختلفة
الموجودة بين رجل البوليس والمواطنين بسبب عدم ثقة كل منهما في
الأخر ، والعمل على إزالتها لكي نضع محلها صداقة متبادلة قائمة
على تقدير المواطنين لعمل رجال البوليس ، وفهم رجل البوليس
لموقف المواطنين » .

وتحوى الصحيفة ٢٤ سؤالاً تتضمن الإجابة عليها ،
كل ما يمكن أن يقوم من اتصالات بين المواطنين ورجل
البوليس نتيجة تجربة خبرها المواطن نفسه . وهل ارتاح
لتصرفات رجل البوليس ، وهل قام بعمله على
خبر وجه ؟ ثم ملاحظاته على هذه التجربة التي مر بها ،
ثم أسئلة أخرى عن استعداداته لمعاونة رجل البوليس ،
ومدى علمه بالأساليب الحديثة التي يتبعها البوليس في
عمله الخ
وفي النهاية :

- ١ - ما العيوب التي يراها في رجل البوليس ؟
- ٢ - ما الذي تقترحه حتى يحوز رجل البوليس ثقتك ؟
- وصحيفة الاستبيان التي يملأها رجال البوليس
تتكون من ٢٩ سؤالاً تتضمن :
- ١ - أسئلة من شكاوى الجمهور ، والكيفية التي
يعرضها بها على البوليس ، ومدى المبالغة فيها أو
الصراحة التي تلابسها .
- ٢ - أسئلة عن كيفية قيامه إلى الحوادث .
- ٣ - أسئلة عن معاونة الجمهور له في التحقيقات التي
يتولاها .
- ٤ - هل يلمس من الجمهور شعوراً بأنه سيحصل على
حقه كاملاً ، أم على عكس ذلك حين يلجأ
الأفراد إلى الوساطة أو مخاطبة الرؤساء ؟

العامة بالوزارات والمصالح الغرض منها : تحسين علاقة
رجال الحكومة بأفراد الشعب .

وقد أنشئ مكتب الشئون العامة بوزارة الداخلية
وكانت أهم واجباته :

- ١ - معالجة مشكلة العلاقة بين المواطنين ورجال
البوليس .
- ٢ - رفع مستوى رجال البوليس من الناحيتين الثقافية
والاجتماعية حتى يتلاقى الفريقان في الموضع الذي
يحقق أكبر فائدة .

على أن تؤكد التجاح أو الفصل الذي صادفه
المكتب في عمله - فيما يتعلق بالشئ الأول - لا يمكن
الحكم له أو عليه إلا بقياس هذه العلاقة المباشرة . ولكن
كيف يمكن قياس مثل هذه العلاقة ؟

• تجربة جديدة

بعد الصاغ عبد العزيز حمدى الباحث بالمعهد
القوى للبحوث الجنائية ، تجربة جديدة لقياس العلاقة
بين الشعب والبوليس في صورة عدد من الأسئلة
يوجهها الباحث إلى مجموعة من المواطنين ورجال البوليس
على السواء .

وقد اختار الباحث ١٥٠ فرداً من المواطنين بطريقة
عشوائية أساسها : مجموعة البطاقات الشخصية . وهم
خليط من الإناث والذكور روعي في اختيارهم :
أولاً : أنهم ناضجون وسنهم أكثر من ١٦ سنة .
ثانياً : اختلافهم في النواحي المهنية .
ثالثاً : أنهم يسكنون في جميع أقسام مدينة القاهرة
العشرين .

أما رجال البوليس فقد اختار الباحث منهم ١٥٠
فرداً ، نصفهم ضباط ونصفهم جنود . وكان أساس
الاختيار أنهم يعملون في جميع أقسام مدينة القاهرة
أيضاً .

يقوم عليها التعاون كاملاً بين الشعب والبوليس إذا
ما قضى على هذه العيوب ؟

١١- ما عيوب رجال البوليس في محيط علاقهم
بالأفراد من الشعب ؟

• • •

ومن استقراء النتائج التي سيخرج بها الباحث بعد
تصنيف الإجابات وتبويبها ، سنخرج بلا شك بتحليل
دقيق لحقيقة العلاقة القائمة بين طوائف الشعب والبوليس
يتحدد معها موقف البوليس من الشعب بطوائفه المختلفة
ونفسيات أفرادهم ومشاكلهم ، وتكون أساساً سلباً لعلاقة
قوية ، سداها الحب والاحترام ، ولُحْمَتُهَا المعاونة
من جانب الشعب ورجال البوليس .

٥ - أسئلة عن مدى تأثيره بالوساطة بالنسبة للمتهم
وشخصيته .

٦ - هل تغلب شهادة رجل البوليس على شهادة المواطن
إذا كان رجل البوليس شاهداً ؟

٧ - موقفه من الجمهور وهل يعاملهم على أنه صاحب
سلطة أو باعتبار أنه يؤدي خدمة عامة .

٨ - هل يحترم الجمهور وهل يشعر أن الجمهور يبادله
الاحترام وهل ذلك بناء على شعور طبيعي أم
انقياء لشره ؟

٩ - مدى مساعدة الصحافة والإذاعة والسينما لرجل
البوليس في عمله .

١٠- ما العيوب التي يلمسها في الجمهور عامة والتي



الْأَخْلَاقُ وَالسِّيَاسَةُ

بقلم الأستاذ هيلم سترى

أوضاعاً معينة يجب أن تتبع كما هي ، فلا يقال : افعل هذا إذا توافر لك من وراء هذا الفعل فائدة ما ، أو إذا أصبت من وراء هذا الفعل حظاً من السعادة أو النجاح أو اللذة ، ولكن يقال : افعل هذا لأن الواجب يدعوك إلى القيام به . وإذن فهناك قوانين معينة يجب اتباعها .

والقانون الأخلاقي عند « كانت » يستمد أصوله من النفس الإنسانية مباشرة ، فهو يعتمد على الفطرة الأخلاقية التي تنشأ في الإنسان بطبيعته ، فيستلهمها دون أن يتجأ إلى تحديد سلوكه إلى علم أو تجربة . وهو يقول إن العقل الخالص يمكنه بطبيعة تكوينه أن يقود الإرادة وأن يهديها إلى أقوم السلوك من غير أن يهتدى في ذلك بمؤثر خارجي . ومعنى ذلك أن الأخلاق تتأصل فينا قبل التجربة وأنها مستمدة من فطرة الإنسان . ومعنى ذلك أيضاً أن الضمير في رأى « كانت » الذي يدعونا إلى العمل على نحو معين يصحح أن يكون قانوناً عاماً للبشر .

وإذا اتخذ البشر الضمير هادياً لم يأتى بهم لاعتالة إلى الخير .. وهو يعنى أيضاً وجوب اتخاذ الإنسانية غرضاً لا وسيلة . وإذا اتبعت الجماعة هذا المبدأ وصلنا إلى المجتمع المثالي الكامل ، ففي هذا المجتمع نضع الواجب فوق اللذة أو فوق العادة . وهذا الواجب يلازم حرية الإنسان - أو بالتحديد - حرية إرادته .

ويصق رأى « كانت » في الأخلاق بما معناه : « افعل ما تريد أن يكون قانوناً عاماً لكل فعل » . هذا هو رأى أحد الفلاسفة في الأخلاق .

دأب كثير من المفكرين على القول بالصلة الوثيقة بين الأخلاق والسياسة . وواقع الحال في هذا العصر على الأقل يؤيد هذه الصلة ، وإن شاء بعض السياسيين فصلها ، أو على وجه التدقيق إن شامت آراء بعض السياسيين تعتمد هذا الفصل .

والأخلاق والسياسة موضوعان يقومان على بواعث وأسباب تتعلق بالجو الاقتصادي والاجتماعي الذي يعيش فيه الفرد وتحيا فيه الجماعة .

ما الأخلاق وما السياسة ؟

أما الأخلاق فهي أفعال أو عاهل يتخذها الفرد وتأخذ بها الجماعة^(١) . ومن النادر أن يقع إجماع الآراء على طريقة بسط مذهب بعينه مها أجيد تحليل نظرياته . ومها بلغت من الحق أوضاعه . ولكن من الأفعال ما هو مقرر عليه عند جميع الناس ، وبتين أن هذا الإقرار العام سببه أن هذه الأفعال تابعة لمبادئ مسلم بها عند الجميع . وتقع على مقتضاها من حيث لا يشعر الفاعل لما في أغلب الأحيان . فالبحت عن هذه المبادئ وترتيبها وتبين كل حقيقتها وكل أهميتها العلمية وبيان الواجبات التي توجهها على الإنسان بجميع النتائج التي ترتب عليها ، هذا هو موضوع علم الأخلاق .

يقول الفيلسوف « كانت »^(٢) إن علم الأخلاق لا ينبغي أن يلتبس شيئاً من تجارب الحياة . وآية ذلك عنده أن الأخلاق ينبغي أن تتوافر فيها الحتمية ، أى أن هناك

(١) مقدمة « سانهير » في ترجمة « الأخلاق » لأرسطو .

(٢) كانت ١٧٣٤ - ١٨٠٤

ولنتظر إلى رأى فيلسوف آخر فى السياسة . هو « سبينوزا »^(١).

يرى سبينوزا : أن الناس كانوا قبل نشأة المجتمع يعيشون فوضى لا قانون ولا نظام لهم . وكانت القوة عندهم هى الحق ، فمن استطاع أن يظفر بشئ فهو حق له .. وإذن فلم تكن لهم فكرة الصواب والخطأ أو العدل والظلم ، ولا يمكن لشئ فى الحالة الطبيعية أن يسمى خيراً أو شراً لأن كل إنسان فى تلك الحالة لا ينظر إلا إلى مصلحته ، ولا يكون مسئولاً أمام أحد غير نفسه ، ولا يحده قانون . وإذن فيستحيل أن تنشأ فكرة الخطيئة فى الحالة الطبيعية ، لأنها فكرة لا تكون إلا فى الحياة المدنية حيث يقرر بأجاع الرأى ما هو الخير وما هو الشر وحيث يكون الفرد مسئولاً أمام الدولة .

ونستطيع أن نلمس الحالة الطبيعية الأولى فى سلوك الدول الآن بعضها مع بعض : حيث يربطها ما يربط أفراد المجتمع الواحد . إذ تسعى كل منها لنفعتها بغض النظر عن الأمم الأخرى . وليس بينها أخلاق مرسومة تحدد تصرفاتها لأن الأخلاق لا تكون إلا حيث توجد سلطة معترف بها فإن استطاعت دولة أن تظفر بشئ من القوة كان حقاً لها غير منازع .

هذا التنافر الذى تراه بين الأنواع المخططة كما تراه بين الدول ، كان يسود الأفراد قبل أن يتعاهدوا على تكوين مجتمع تُصان فيه مصالح الأفراد ولا يكون الحق فيه مرتكزاً على القوة . وقد دفع الناس إلى تكوين المجتمع شعورهم بالحاجة إلى التأزر والتعاون على درء الخطر ، إذ لم يستطع الفرد وحده أن يدفع عن نفسه كل ما كان يهدده من أخطار وأن يحصل فى الوقت نفسه ضرورات الحياة . فلكى يَهْوَن الإنسان على نفسه أمر الدفاع عن النفس . حتى يفرغ لشئون الحياة ، مال بطبعه إلى النظام الاجتماعى ... ومن هذا ترى أن الناس

ليسوا مهينين بطبيعتهم لاحتمال النظام الاجتماعى ولكن الخطر هو الذى ولد فيهم الاجتماع ، والاجتماع يغذى ويقوى الفرائض الاجتماعيه شيئاً فشيئاً . ومعظم الناس تختص فى صدورهم ثورة على التقاليد والقوانين لأن الفرائض الفردية أقوى وأرسخ من الفرائض الاجتماعية ويرى سبينوزا . أن الإنسان ليس خيراً بطبيعته ، ولكن الاجتماع هو الذى يوحد الرحمة والعطف فلا يسمع الإنسان إلا العطف على أهله وعشيرته ، ثم يرقى هذا الشعور إلى الرحمة والعطف على الإنسانية جميعاً .

ولقد رضى الإنسان حيناً قبل أن يكون عضواً فى المجتمع أن يتنازل عن بعض قُوته . فلكل فرد أن يستعمل قوته فى كسب مصالحه دون أن يتعدى حرية الآخرين التى ينبغى أن تتساوى وحيثه .. وبذلك يكون الفرد قد أعطى للجماعة جزءاً من قُوته الطبيعية فى مقابل أن تمكنه الجماعة من استغلال ما بقى له من القوة إلى أقصى حد مستطاع دون أن يخشى على نفسه خطراً واعتداء .

ولكى يستطيع المجتمع أن يصون للأفراد ما تعهد لهم به من طمأنينة وأمن ، أوجد قانوناً يحدد تصرفات الناس ومعاملاتهم . ولقد اضطّر المجتمع إلى وضع هذا القانون لأنه يعلم أن الناس مدفوعون فى حياتهم بعواطفهم . فلو كان الناس جميعاً مسؤولين بالفعل لما كان للمجتمع حاجة إلى القانون فالقانون فى الواقع بالنسبة إلى الأفراد بمثابة العقل من العواطف .

وكما ارتأى سبينوزا فى الأخلاق ، أن الحكمة هى فى إيجاد التعاون والنظام بين الأهواء المتضاربة والشهوات المتنافرة ، كذلك يرى فى السياسة أن أساس المجتمع نظام كامن وراء نزعات الأفراد المتضاربة فى الظاهر . فالدولة الكامئة ينبغى ألا تحد من قوة الفرد إلا بتقدير ما تنقضى به

الأخطار التي تهدد كيان المجتمع أن يمتد سلطان الحكومة من أجسام الناس وأعمالهم إلى نفوسهم وأفكارهم . وإذا ظفر الإنسان بهذه الحرية فلا يعنيه أى نوع من أنواع الحكومات يسود . فلتكن ديمقراطية أو أريستوقراطية أو أى لون آخر ، ما دام كل فرد يربى ويراض على تفصيل حق الجماعة على منفعة الخاصة . ولكن « سينوزا » مع ذلك يميل إلى الديمقراطية ويمقت الملكية المستبدة .

ونحن إذا تمسكنا مع « سينوزا » في حبه للديموقراطية ، نجد أن من بين العلل التي تهدد النظام الديموقراطى الأخلاق الرخوة التي يوجددها الأسلوب الأريستوقراطى في التعلم . حيث تنتشر للمدارس والمعاهد الخاصة لأبناء الأغنياء وأصحاب السلطة من الحاكمين .

وهذا الأسلوب يحقق الفوارق الطبيعية التي يؤيدها النظام الرأسمالى . فالواقع أن من أصعب المشاكل التي تواجهها الديمقراطية هي « الجو » الاجتماعى الذى يسود المجتمع . وهذا الجو يظهر في طرق الحديث والعمل ، وفيما بين الناس من فروق اجتماعية ، وهذه كلها أشياء تؤثر في السياسة .

ولا يخفى أن الجو الاجتماعى السائد في مجتمع ما يكاد يكون كله من عمل الرئيسة . والحق أن عدداً من أصعب المشاكل في الديمقراطية الحديثة قد نشأ من نظام التربية وطرائقها التي ورثها الجيسل الحاضر عن بعض المجتمعات السابقة لعهد الديمقراطية فلا بد إذن من خلق جو اجتماعى ديمقراطى في المدارس والمعاهد إذا أريد للنظم الديمقراطية أن يكون لها أثر فعال . فنحن نخلق المركبات complexes الاجتماعية والسيكولوجية في نفوس الناس بذلك التوجيه السيئ الذى يقوم عليه نظام الطبقات في التعليم ، بل نحن — كما يقول الفيلسوف الكبير « جون ديوى » — نخلق أسلوب « المباراة »

خطر هذا الفرد على بناءها وكيانها . وهي في الوقت نفسه يجب ألا تنزع من الأفراد الحرية الكاملة لتسييرهم عبيداً .

وهو يقول أيضاً إنه ليس الغرض الأقصى من الدولة أن تسيطر على الأفراد ولا أن تكتمهم بالخاف ، ولكن الغاية منها أن تحرر كل إنسان من الخوف ، حتى يستطيع أن يعيش ويعمل في أمن تام دون أن يضرب نفسه أو يؤذى جاره . إلى أكرر القول بأن الدولة ليس من غايتها أن تحول الكائنات العاقلة إلى حيوانات أو إلى آلات ، بل إن الغرض منها هو أن تمكن أجسامهم ونبيهم عقولهم إلى العمل في حرية وأمن . غاية الدولة أن تنهى للناس حياة يستمتعون فيها بعقول حرة وتفكير سليم حتى لا ينفقوا قوتهم ووقتهم في الكراهية والكيد والحرب . إن غاية الدولة المثل في أن تكشف الحرية وأن تترقى بالمجتمع نحو الكمال .. وهذه الخطوات تعتمد على قدرة الأفراد وكفائتهم . والمفروض أن تنافر الحرية للأفراد حرية العمل والقول ، على أن المفروض أيضاً أن يطيع الأفراد القوانين التي تصطنعها الدولة للصالح العام . ولقد عمد بعض الطغاة باسم القانون إلى الحد من الحريات الشخصية ، ولكن منطق الحوادث وواقع الحال يثبتان أن القوانين التي تلجم الأقواء وتحطم الأقدام ، تدمر نفسها بنفسها .

ويقول « سينوزا » إنه كلما جاهدت الحكومة أن تنتقص من حرية الكلام كانت مقاومة الناس إياها أشد . فقد جئيل الناس على ألا يشتد قلقهم ويفرغ صبرهم من شيء بقدر ما يحدث ذلك عندما تعد الآراء التي يحتشدون أنها حق جرائم تعارض القانون . وعندئذ لا يعتبر الناس أن مكنت القوانين ، ومقاومة الحكومة عار ، بل هو في هذه الحال شرف عظيم .

والأساس إذن أنه كلما قلَّت رقابة الدولة على العقل ازداد المواطنون والدولة صلاحاً . ومن أهدح

عن التفكير الأخلاقي . وفي العصور الوسطى كانت الأهواء القردية والمآرب الشخصية سبباً في التردد الدائم على الحكومات القائمة مما أضعف هيبتها وسلطانها . وكان ميكافيللي يرى أن الغاية تُبَسِّرُ الوسيلة ، وقد رى في كتابه إلى ذكر وبيان القواعد المسيطرة على مقدرة الإنسان في تحقيق رغبته دون نظر إلى الأخلاق والوسائل التي يحافظ بها على المركز الذي يصل إليه في عالم مليء بالغش والضلال . وليس إهماله للأخلاق عجباً ، فقد كانت الأخلاق طريدة مهملة في الوسط الذي استمد منه تجاربه واستمدى منه مشاهداته .. كان يطلب القوة ويراهها الأسلوب الذي يجب أن يتبع لتوطيد سلطة الحاكم .

عاش ميكافيللي في القرن السادس عشر . وكان أصحاب السلطان في ذلك الزمن يرون الدنيا وسيلة للحكم وطريقاً للمجد ، ولا يحفلون فيها بقواعد السلوك .. كانوا يرون الوسائل هيئة إلى جانب الغايات ولعل ميكافيللي كان يحسّ إماماً في هذا اللون من التفكير لمن تلاه من المفكرين أمثال : « نيتشه وجيبي ولسن » . وأسلوب « ميكافيللي » العمل للحاكم أن يكون رجلاً له بأس وخطر وشدة ، لا تحجزها رهبة ولا يصل إليها تردد .. فهو يعمل لينجح . ثم يجب أن يحافظ على هذا النجاح ، وأكبر نقائص الحاكم عنده التردد وضعف الإرادة . وكان مستلبو هذا النصير يصيجون بهذا الكتاب حتى لقد قيل إن تدبير مذمة « سانت برتلميو » كان يتأثر بهذا الكتاب على « كاترين دي مديشي » . ولقد كثرت المؤلفات عن ميكافيللي وما تزال آراؤه تثير خلافاً وتخصيمات لا تنقضي بين المفكرين... لأن علاقة الأخلاق بالسياسة تنال من تفكير الكتاب فضلاً عن واقعية هذه العلاقة فيما بين الحكام وبين أنفسهم الكثير من العناية ، بل قد تنال الكثير من الغناء . فوظيفة الحكومة ومركز الحاكم ومهمته ووجوب طاعته ومدى ما يمنح له من سلطة وآراء

competition في الأنظمة التعليمية ، فيشب النشء وهم ممثلون بغرائز البغض والانتقام ، بل هم يشبون على الشعور والرغبة في التنافس والتطاحن .. هؤلاء أنفسهم هم الذين يقودون دولهم وشعوبهم إلى الحرب تحقيقاً لبعض الأغراض المادية ، أو بمعنى آخر لتحقيق الأهداف الاقتصادية التي ترسمها الرأسمالية : فالمجتمع الديمقراطي المثالي يتطلب توحيد نظام التربية في المدارس والمعاهد العالية . ومن الضروري أن يسرى في نظام التربية الشعور بوحدة الحياة العامة .. أي يجب أن تسرى في التربية الديمقراطية فكرة الحياة المشتركة التي يجب أن يحياها أفراد المجتمع جميعاً في مساواة اقتصادية واجتماعية .

ذكرت في بدء هذا الحديث شيئاً عن علاقة الأخلاق بالسياسة ، وهذه العلاقة طبيعية لا تتكثف فيها أو اصطناع . ولكن فيلسوفاً إيطالياً ألف كتاباً أسماه « الأمير » قال فيه بفصل السياسة عن الأخلاق . وهذا الكتاب يعتبره الكثيرون إنجيلاً لأصحاب السلطة من المستبدين . والمستبدون أو الديكتاتوريون في الواقع لا يحتاجون إلى مرشد يقودهم « لأنهم إما علميون ليسوا في حاجة إلى من يهديهم ، وإما نظريون لا قدرة لهم على تطبيق النظريات . فالناس المطور قد يكون مبرا من الخطأ غيباً عن الإرشاد ، وهو إذا أخطأ فخطأه على قلماً يُجسدى فيه الدرس أو البحث والتفكير . وإذا صحح نظرياته فتصحيحه لها عمل لا شأن له بالنظريات ، وهو يخطئ ويصيب في دائرة العمل .. فلا تدخل الكتابة والكتاب في حياته إلا من باب الإنجاز والتنفيذ ، لا من باب التحليل والتعليل .

لقد جمعه ميكافيللي « تعاليم الدين ، وتكثر لمبادئ الأخلاق ، وحرص على أن ينظر إلى السياسة نظرة واقعية مجردة .. فوضع بذلك أساس فصل التفكير السياسي

ولا نفى أن الكثيرين يرون في المجتمع قيامه على أسس أخلاقية. وقد بنى «جون ستوارت مل» طلبه للحرية الشخصية على إيمانه بالأخلاق وقدرة الإنسان على الرق الروحي وقابليته له.

رأى مكيافيللي في السياسة أنها لا تقوم إلا على الدئاس والموامرات لنيل القوة. والعبرة في هذا الرأي أن الإنسان غير متطور وليس في وسعه أن يسمو فوق ما به من حيوانية.

ورأى مكيافيللي فيه خطأ واضح، فقد حلت الحكومات النابية المسنولة أمام الشعب ممثلاً في البرلمان، وأصبح الحاكم المطلق عند أغلب الأمم الراقية شيئاً لا وجود له... وإن وجد لا يستطيع البقاء، لأن الظروف العالمية فضلاً عن واقع الظروف السياسية القائمة على اعتبارات اقتصادية محضة، لا تمكنه من البقاء. وإذا أخذنا في حساب قيمة الصحافة ومدى ما تتمتع به من حرية فيكون من العسير اتباع آراء مكيافيللي فيما يختص بالحكم المطلق الداخلي.. وعلى هذا فلا نجد فاصلاً بين السياسة والأخلاق. أما في العلاقات الدولية فلا يزال من العسير نقض آراء مكيافيللي. فلو انتهت أمة على فرض ما مبادئ الأخلاق، على حين أن غيرها من الأمم بأن الانسلاخ من أنانيته لا عذرت، إلى السقوط وفقدت مكانتها بين الأمم.

والفرق في السياسة الدولية واضح بين السياسة والأخلاق. فقد أصبحت الأسلحة بمختلف أنواعها عنواناً أو رمزاً للحرب. وهذه الحرب تحطم الحضارة وتجعلها أثراً بعد عين. وقد أخذت الأمم عقب الحرب الكبرى الأولى تفكر في هذا الخطر المائل، وفي دفع أذاه. ومن هنا نشأت فكرة عصبة الأمم. ولا شك أن التفكير السياسي لما يترك فجاً. وهذا ما كان سبباً في تحطيم المبادئ التي قامت عليها العصبة بل كان سبباً

المفكرين وآراء الناس بصفة عامة في كل هذا: شيء يختلف باختلاف المشكلات التي يواجههم إليها عصرهم وبيئاتهم، لأن التفكير السياسي بل الفلسفة السياسية نفسها التي تستمد من التجربة والآراء التي ينتهي إليها المفكرون السياسيون أنفسهم، هي صدى تأثير الحوادث في أنفسهم وما تنبثق عنه واقعية التفكير من مجتمعاتهم.

ولقد كان «هيجل» الفيلسوف الألماني الكبير من كبار سياسي القرن التاسع عشر مؤيداً لمكيافيللي ولكنه كان ينكر وجود خلاف بين السياسة والأخلاق. كان يقول إن الحكومة هي تحقيق الفكرة الأخلاقية، وإنها غاية في نفسها وليس لها واجب أكثر من المحافظة على كيانها. وكان يقول إن الحرب في نفسها ليست شراً أو خيراً وإنما هي شيء طبيعي.

وفكرة تمجيد الحكومة على أسلوب مكيافيللي تؤدي لاهالة إلى فكرة إعلاء شأن الحرب. وللحجارة الراحة تعاني الآن مشكلة التوفيق بين السياسة والأخلاق. ويتساءل الآن المفكرون عن المصير إذا لم تستطع الأخلاق أن تكبح جراح الشهوات السياسية وأن تضع حداً لهذه الآراء المعينة أو المصالح الخاصة لبعض الأفراد من أصحاب السلطة ومن تقوم الحرب بسبب أو بأسباب تعود عليهم بالمنافع وإن في هذا السيل أمة أو أمم. يتساءل المفكرون إذن عن مصير العالم واليأس من ذلك أو الاسترسال فيه مع أن الأمل مرتبط أشد الارتباط بنظرتنا للطبيعة الإنسانية.. والفرق في المذاهب السياسية تبين لنا مدى الخلافات البعيدة في النظر إلى النفس. فإذا رأينا مع مكيافيللي أن الإنسان مطبوع على الشر وأنه أقرب إلى الحيوانيات منه إلى الملائكة، فستأخذ حتماً بنظرية السلطة الديمقراطية، وهذا تحقيق للدعوة التي كتب من أجلها مكيافيللي كتابه «الأمير». ولما الذين يفترضون في الإنسان الخيرية الفطرية فيسعدون للمساواة والديمقراطية.

في علاقتهما بالتطور العام للحياة الإنسانية . وتقول إن الشر يعود أساساً إلى تنظيم اقتصادي واجتماعي معيب . ومن هنا ترى المذاهب الاشتراكية أن كل محاولة لتكثيف الفرد وإحياء المجتمع محاولة ضائعة . مصيرها الفشل ما دامت تقوم من وجهة ميتافيزيقية على التفكير المجرد من الخير والشر .

الواقع إذن — وهذا ما يهديننا إليه الطريق المستقيم — أن حل المسائل الأخلاقية رهين بحل المشاكل الاجتماعية . وأن التنظيم الرشيد للحياة الواقعة شرط أولى ضروري لكل تجسيد أخلاقي . والتبديل الفعال في التنظيم الاقتصادي والاجتماعي هو وحده الذي يستطيع في الواقع تغيير وجود الإنسان الفكري تغييراً عملياً . ولن يكون هناك نظام امتناسق وسلام حقيقي وحرية حقيقية وأخلاق لا يكسبها الواقع باستمرار .. لن يكون ذلك إلا في مجتمع سليم سوى حال من الطبقات المتضادة كالمجتمع الذي تهدف الآراء الاشتراكية إلى إقامته .. ذلك المجتمع الذي يحرم الإنسان من استعباد أخيه الإنسان . ولن يرى أصحاب هذا التفكير أن التبديل الأساسي في التنظيم الاقتصادي والاجتماعي لإقامة هذا المجتمع من اليسر بشكل معين تحقيقه . والسبيل إلى ذلك أن نزرع من تفكيرنا التأمل العقل المنفصل عن الواقع .

وإذا كان لابد في هذه الكلمة من ذكر الحرب الأخيرة ، فلا سبيل إلى نكران الواقع ، إنها كانت حرباً لتحقيق مبادئ وأسس ، إنها حرب فلسفية . فلقد تقدم الإنسان تقدماً خطيراً في مدى العلوم واخترعات ، وأثرت الأساليب العملية والعلمية . وبها استطاع أن يسخر قوى الطبيعة لمصلحته ، ولكنه لم يتقدم في الروحيات والفلسفة التي تؤسس عليها القيم الاجتماعية تقدماً يساوي تقدمه في العلوم المادية والطبيعية . فهو لم يستطع توحيد فلسفته ولا تنظيم شؤنه إلى درجة كافية .

في قيام الحرب العالمية الثانية ، وتلك الحرب ليست بعيدة عنا فقد كانت الحرب في سنة ١٩١٤ — ١٩١٨ بين الجيوش ، أما الحرب التي بدأت في أعقاب ١٩٣٩ — ١٩٤٤ فقد اعتُدى فيها على الشعوب ولم ترع فيها شرعة الأخلاق أو العدل .

فإذا حرص العالم على بقاء حضارته سليمة ، فلا سبيل إلى ذلك إلا من تطبيق السياسة الميكافلية اللعينة . والعمل لتوفيق بين السياسة والسمو الأخلاقي والإنسانية العالمية .

وإذا كانت الأخلاق هي المرجع في تكييف السياسة لأن القائمين بها جيل من الناس يعيشون في عصر معين ولم وسط معين وتفكير معين ، فالذي يؤثر في تعيين هذه الأخلاق إن كانت مريضة أو صحيحة ، نبيلة أو دلورة ، رفيعة أو ساقطة ، هو الأسلوب الإنتاجي في الدولة .

فالدولة الاشتراكية تتساوى فيها الحقوق والواجبات الاقتصادية والاجتماعية ، والدولة الرأسمالية لا يشعر فيها الأفراد — فضلاً عن الجماعات — بشئ من المساواة الاقتصادية التي بئس عليها المساواة الاجتماعية .

فأسلوب الإنتاج هو الذي يؤسس العدل الاجتماعي والمساواة الاقتصادية في الدولة الاشتراكية أو الشيوعية . وأسلوب الإنتاج أيضاً هو الذي يؤسس الفوارق الطبقيّة في الدولة الرأسمالية .

ونوضح ذلك فنقول : إن المذاهب الاشتراكية بدلا من أن تعتبر الخير والشر في تعارض دائم أبدي ، وبدلا من أن تجعل لما طابها مطلقاً ، وبدلا من أن ترى الشر نتيجة لنقص أساسي في الإنسان وشوكة في صميم الطبيعة الإنسانية لا يمكن علاجها إلا بتقويم روحي ولجوء إلى العقل أو إلى الإيمان ... بدلا من هذا كله تنظر المذاهب الاشتراكية إلى الخير والشر نظرة جدلية

في هذه الحرب . فقد صار الإنسان يعتبر المادة غاية لا واسطة ، وفقد التوازن بين الماديات والمعنويات ، بل صارت المعنويات والروحيات مما يسخر منه رجال السياسة . فلا الوعود أصبحت ذات قيمة في عالم السياسة بين الأمم اليوم ، ولا المهود ولا الصدق ولا الشرف . وقد نسيت السياسة الغربية في كفاحها المادى قيماً روحية خالدة تتلخص في هاتين الكلمتين : « الخير والحق » . وإن كفاح الإنسان في هذه الحياة يجب أن يكون في سبيل الوصول إلى هذه القيم لا في الاعتماد عنها . والمادة التي تسعى للسيطرة عليها ليست سوى وسيلة لبلوغ المثل العليا وليست غاية في حد ذاتها ، وإذن فن دروس الحرب الأخيرة فيما يتعلق بالسياسة والأخلاق ، ضرورة الأخفى بفلسفة صحيحة شاملة مبنية على المثل المعنويات المثل الأول وتبنى عليها تربية الجيل الجديد .

مراجع البحث

Guide to the Philosophy of Morals and Politics
Kant and Spinoza by Lindsey

مقال في الفلسفة السياسية بمجلة Fortnightly, Nov. 1945
الإنجليزية John Middleton Murry وغير ذلك من مقالات أخرى .

نعم لقد استطاع الإنسان أن يسخر قوى الطبيعة ولكنه لم يستطع أن يسخر نفسه بضبطها فردياً واجتماعياً . ذلك الضبط الموجود في العلوم الطبيعية . ولذلك نستطيع أن نقول إن التأخر الروحي الاجتماعي عن التقدم العلمي هو سبب من أهم أسباب الحرب فإن كلاً من النظم الاجتماعية والسياسية للدول المتحاربة يرتكز على فلسفة أو فلسفات تختلف بعضها عن بعض . وكل واحدة تتأثر بفيلسوف أو أكثر يختلف الواحد عن الآخر . ولعل أبرز القضايا المختلف عليها بين الأمم علاقة الفرد بالدولة ومعنى الديمقراطية والحرية وتوزيع الثروة وهذا كله يدعونا إلى إثارة النقطة الآتية :

ما حق الأمم القوية الكبيرة في التلخص في شئون الأمم الصغيرة ؟ وهل مبدأ تقرير المصير الذاتي للشعوب يرتكز على أسس فلسفية صحيحة ؟ وما أفضل واسطة لاسترجاع حقوق هذه الأمم الصغيرة ؟ وهل المنطق والإنصاف يكفيان لتسوية الأمور ؟ هذه وأسئلتها أسئلة تعرض لنا ويجب الإجابة عليها .

الفلسفة المثالية المطلقة تختلف في أجوبتها عن الفلسفة الطبيعية المادية . وربما كان تغلب الفلسفة المادية الناشئة عن تقدم العلوم الطبيعية من أهم العوامل



الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا الحديث بقلم الدكتور محمد ضيفي هلال

- ١ -

ومورداً عاماً تحتاحه ذوو المواهب من مختلف الأمم ،
وسرائراً مشتركاً للإنسانية جمعاء ، لا مظنة لما أخذ في
الإفادة منه .. فلسنا في تأثرنا بها بدءاً في تاريخ الفن
والنقد العالمي ، إذ التعاون العالمي في تاريخ الأدب والفن ،
كالتعاون العالمي في تاريخ العلم ، كلاهما طريق لكمال
التراث القوي والبهجة به حرصاً على مسيرة ركب
التقدم في العالم . وهذا ما يتم في جميع الآداب ضرورة ،
لأنه من طبيعة الأشياء التي لا تتخلف ، سواء أراد
ذلك حياة البخل فيه أم لم يريدوا .

هنا ، لننقد بالشعر هنا الشعر الغنائي ، ونريد به
شعر التجارب الصادقة ، قلن نتعرض هنا للصورة
الأدبية في شعر المسرحيات أو الملاحم ، لأن الملاحم
لم تعد ذات شأن في الأدب العالمي الحديث ، ولأن
المسرحيات أصبحت - كالفنصة - تعالج نراً في
الأعم الأغلب من حالاتها ، سواء في أدبنا الحديث أم
في الآداب العالمية الأخرى . ولا يسمّى بكبير صلة
لبحثنا هذا . تفصيل الأسباب العامة التي أدت إلى قصر
مفهوم الشعر في العصر الحديث على التجارب الشعرية
الخارجة عن نطاق المسرحية أو القصة في مفهومها الفني
الحديث . غير أنه ينبغي أن نذكر مجملًا يتميز به
مفهوم الشعر في طبيعته الفنية العامة عن مفهوم القصة
والمسرحية : فجال الشعر هو الشعور ، سواء أثار
الشاعر هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة يكشف فيها
عن جانب من جوانب النفس ، أم نفذ من خلال تجربته

سنعرض هنا موجزاً لتاريخ الخيال وفلسفته في
المذاهب الأدبية الكبرى ، وما كان له من أثر في الصورة
الأدبية في الشعر ، ثم نعقب ببيان تأثير ذلك كله في
شعرنا ونقدنا الحديث . على أننا لا نقصد إلا إلى توضيح
ذلك التأثير والكشف عن مصادره وقيمه الفنية ، أما
التأثير نفسه فلا مجال لأدنى شك فيه لدى كل من له
إلمام بالشعر العربي الحديث مع شيء من تاريخ النقد
العالمي . فقد ابتعدنا في شعرنا الحديث وبقيته الفنية
عن عمود الشعر في النقد العربي القديم وما ساقه شراحه
من معايير تقليدية أو لفظية تجاوزها كثيراً دعاة التجديد
في شعرنا العربي ، منذ نادوا في مطلع هذا القرن بالوحدة
العضوية للقصيدة ويتوضيح معالم التجربة في الشعر ،
وبالصدق الواقعي والفني ، وبطرق التصوير وأصالة
الشاعر ... مما كان قد استقر قبل في تاريخ النقد
العالمي ، ودعوا إليه مشكورين لدمج نهضتنا الأدبية .

وينادر هنا بتقرير ما قد يغيب عن محصرين تفكيرهم
في دائرة النقد العربي القديم لا يتجاوزونه ، فتذكر أن
هذه الآراء التي تعرض لتاريخها هنا لنكتشف عن قيمتها
وأثرها ، قد نشأت في أصلها متفرقة في آداب مختلفة ،
وتصارعت فيما بينها على مر العصور ، وأسفر هذا الصراع
عن بقاء ما يفيد الفن والتفكير منها ، فعمت الآداب
العالمية على الأثر ، وتداولتها فيما بينها ، وتعاوتت كلها
على تثبيت دعائمها ، فأصبحت تيارات فنية عالمية ،

إيجابية في نتائجها ، ولكنها نفسية في جوهرها وتنشأ .
 أين هذا من موقف كتّاب المسرحيات والقصص ؟
 إن هؤلاء يتجهون أمام المسائل والحقائق ، يفسرون -
 بمواقف شخصياتهم الأدبية - دواعيها وطبيعتها .
 وعن طريق عرض المواقف وآراء شخصياتهم الأدبية
 فيها يحلّون أو يشيدون بما قد ينتج عنها . وأحكامهم
 في قصصهم ومسرحياتهم أحكام موضوعية مبررة ،
 لا يصرحون بها ، ولكن تراءى من خلال المواقف
 والشخصيات ، مدعومة بما يشبه البراهين المنطقية ،
 من الحالات الاجتماعية وعوامل البيئة التي تتحرك فيها
 الشخصيات ، ووصلات الشخصيات بمن سواهم في
 مجتمعهم .

ويؤدي كل ذلك إلى خروج كتّاب القصص
 والمسرحيات من حدود ذاتهم استجابة لطبيعة عملهم
 الفني . وعلمهم لذلك أن يبرروا ويشرحوا - على نحو
 في - مجواب التجربة وما تحتوي عليه من أحداث
 وأن يفرصوا في تمارر مجتمعهم وسلاله . ولذا كان
 لنا أن نقول إن موقف القاص أو مؤلف المسرحية
 من المسائل التي يعالجها موقف تحليلي ، على حين يظل
 موقف الشاعر في صوره تجميعياً أكثر منه تحليلياً .

وقد قلنا إن الشاعر يثر في تجربته الشعورية من وراء
 عرض الحالة النفسية ، وذلك بالوسائل الفنية في الصور
 والصياغة . ولا يستلزم ذلك أن يكون الشاعر في عمله
 الفني تائر الشعور ، بل إن قوة الانفعال وثورة الشعور
 لا يتيسر معها إنتاج فني ذو قيمة ، فلا بد من فترة تهدأ
 فيها المشاعر ، لتختصر الأفكار التي يؤلفها الشاعر عن
 طريق تأمله في تجربته . فالتصوير الفني أبعد ما يكون
 عن الاستسلام للمشاعر ولخطاير استسلاماً قد يدفع
 الشاعر إلى التعبيرات المباشرة أو الجبري وراء الصور
 التقليدية مما يضر بالأصالة . فلا بد من السيطرة على
 الحالة الفنية وإخضاعها للعمل الفني ، بحيث يتوافر
 للشاعر في شعره - إلى جانب الإحساس والذوق الفني -

إلى مسألة من مسائل ألكون أو مشكلة من مشكلات
 المجتمع تراءى من ثانيا شعوره وإحساسه . فإثارة
 الشعور والإحساس مقدمة في الشعر على إثارة الفكر ،
 وذلك على النقيض من القصة أو المسرحية ، فإثارة الفكر
 من طبيعة العمل الفني فيها قبل إثارة الشعور . وموقف
 القاص أو المسرحي يختلف عن موقف الشاعر .. فالشاعر
 قد يهتم بالحقائق الكونية أو الاجتماعية ، ولكن من حيث
 صداها في النفس ، فإذا تناول العالم الخارجي ، أو نظر
 في بيئته نظرة شكوى أو تصويب ، فإن العلم وما فيه
 ومن فيه يتحولون لديه إلى حالة نفسية . ولا نقصد إلى
 القول بأن الشاعر يحصر همه في نطاق « الذاتية » المحضة ،
 إذ أن مثل هذه الحالة لا تُتصور إلا إذا غاب الشاعر
 في شعوره عن كل شيء حوله ، وهو في هذه الحالة لن
 يكون على وعى يتمكن فيه من التعبير الشعري ، ومن
 لإثارة ما يريد من صور ، لأنه في تصويره يعتمد على
 الأشياء والحقائق والموضوعات التي تحيط به . والصور
 التي ينقلها في شعره لها مصدرها من الطبيعة والوجود من
 حوله ، ولها بذلك صبغة إنسانية عامة ، والشاعر يستمدّها
 من خارج نطاق ذاته .

وقد تحتوي الشعر على عنصر قصصي - وهذا
 العنصر القصصي قالب عام يتخلله الشاعر مجالا
 لتجربته ، وهو فيه أبعد ما يكون من الخضوع لقواعد
 القصة في مفهومها الحديث - وقد توحى تجربة
 الشاعر باتخاذ موقف ذي أثر كبير من حيث دلالاته
 الاجتماعية ، وفي هذا الموقف قد تتجلى صوره
 الشعرية قوية ترجع عن آمال واسعة ، أو تبين عن ضيق
 وقلق من شأنهما أن يتمخضا عن صراع بين الواقع
 الموجود والمستقبل المنشود . ولكن الشاعر في ذلك كله
 يقتصر على عرض المسائل أو المشكلات في صورتين
 عن حالة نفسية ، ويكتفي في هذه الصور أن يعبر عن
 ضيقه بالحالة أو هربه منها . وقد يكون لهذا الحرب معنى
 السخط والثبور ، مما قد يضفي على هذا الحرب صبغة

شيء من الأشياء خارج عن حدود ذاتي ، مستقل في وجوده عني ، يفرض نفسه بمقوماته الخاصة به على وعي الإنسان ، بحيث لا يستطيع أن تحكم فيه بهذا الوعي إبداعاً أو إعلماً . وليس لي دخلٌ في تغيير شيء من مقوماته لأنها خارجة عن نطاق وعي التلقائي ، وإن كانت هذه المقومات بمثابة امتداد لذاتي في حال النظر والتأمل من حيث إنها موضوع الوعي في وقت من الأوقات . فالوردة هنا أتأملها ، وهي شيء من الأشياء تجاه الوعي التلقائي الذي يتخذ منها موضوعاً له ، ونحضر لها ، ليتعرف على خصائصها ومقوماتها . ولكن إذا أدركت وجهي عن هذه الوردة إلى شيء آخر : شجرة أو نهر مثلاً ، فغابت الوردة بذلك عن نظري ، فإني أظل على يقين أنها لم تنصر في عداد الأشياء المدونة بتحول ناظري عنها ، فهي لازالت موجودة لم تنفد وجودها ، ولكنها لم تعد تشغل وعي . فإذا أدركتها - بعد ذلك - دون أن أنظر إليها ، فإن أتأملها فخصائصها التي هي لما حين كانت أُمّاي . وهذا الذي أتأمله منها - دون نظر إليها - هو صورتها . وهذه الصورة تشغل وعي الآن ، كما كانت الوردة نفسها تشغله منذ قليل حين كنت أتأمل فيها . ولكن وجود الوردة أُمّاي في حالة نظري إليها هو وجود شيء من الأشياء ، ووجودها - حين أتأملها في حال غيابها عن ناظري - هو وجود صورة هذا الشيء . وكلا الوجودين لا يتميز عن الآخر في جوهره ، فالمقومات والشكل والوضع تظل في وعي هي لا تتغير في الحالين . وعلى الرغم من ذلك يتسر لكل امرئ أن يفرق بين الوجودين في نوعها ، فلا يخلط كليهما بالآخر ، وإن بدا من الصعب لدى كثير تحديد الفرق بين نوعي الوجود للوردة في حال مثولها وفي حال تملّنها . فوجودها صورة أقل في مرتبة الوجود من رؤيتها شيئاً ماثلاً أمام النظر ، ولكن وجودها صورة يحتاج إلى جهد ذهني أكثر من الجهد في النظر إليها . ووجودها صورة يتعلق بوعي وحده ، وأنا فيه أكثر إيجابية ، ثم إن وجودها

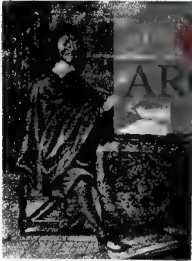
الصبر على بذل الجهد الفني ، وصدق العزم على مراوضة المعاني وصياغة الصور التي ترأسل بها المشاعر . وهذه المشاعر ، بدورها ، طريق بث أفكار تتمكن من النفس بوساطة الصور الشعرية وموسيقا الشعر ، على أن توحى هذه الصور بالأفكار والمشاعر ولا تدل صراحة عليها . ففوة الشعر تتمثل في الإيهام بالأفكار عن طريق الصور ، لا في التصريح بالأفكار مجردة ولا في المبالغة في وصفها . ومدار الإيهام على التعبير عن التجربة ودقاتها ، لا على تسمية ما تولده في النفس من عواطف ، بل إن هذه التسمية تضعف من قيمة الشعر الفنية ، لأنها تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص . فالشعر يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعوراً يتجاوب هو معه ، فيندفع إلى الكشف فنيّاً عن غبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور في لغة هي صور إيجابية لا صور مباشرة ، كما سيوضح ذلك حين نتكلم عن الإيهام وطرقه في مثالنا هذه . والصور الفنية على هذا النحو تقوم إلى الشعر بدور الإقناع والتبرير النفسي ، وهو ما يقابل الإقناع الفني بعرض الحالات والمواقف وتبريرها موضوعياً في القصص والمسرحيات التي هي بمثابة صور كلية موجبة بدورها على طريقها الفنية الخاصة بها . ومن ثم كانت للصور في الشعر أهمية خاصة نحاول هنا أن نجعل تاريخها وأثرها .

• • •

ونرى - قبل أن نشرح موقف المذاهب الأدبية الكبرى من الخيال والصورة - أن نبين طبيعة الصورة في ذاتها ، محاولين قدر الطاقة ألا نترسل في دراسات فلسفية أو نفسية قد تبعد بنا عن طبيعة هذه الدراسات الأدبية ، وإن كان لا بد لنا أن نورد القدر الضروري الذي لا غنى عنه في هذه الدراسة لأنه أساسها النظري . فإذا نظرت إلى ورده من الورد في شكلها وأوراقها وألوانها الخاصة بها ، وتأملت فيها أُمّاي ، فأنا بصدد

تأويلهم إياه مما يترامى في حديثهم في الاستعارة وفي التخيل وتشبيه التمثيل والمعاظلة وما إليها . ويظهر في كل ذلك ميلهم إلى التقصد في المجاز ، وبيان أن غايته هي الحقيقة ، ثم الكشف عن صور الحجب العقلية وعلاقاتها المنطقية ، وهذا وجه شبه يجمع بين قدامى نقاد العرب والكلاسيكيين لتأثرهما كليهما بأرسطو مع تأويل يعدلوا به قليلاً أو كثيراً من أصله .

ومع ذلك نرى أن نوجز القول في آراء الكلاسيكيين في الخيال والصورة ، ووظيفة اللغة تجاهها ، وما كان لذلك من أثر في الشعر ، لأن المذهب الكلاسيكي هو المذهب الذي قامت الرومانتيكية على أنقاضه .



ديكارت

ولقد عنى الكلاسيكيون بدراسة نظرية المعرفة في جملتها ، وفيها تعرضوا للصورة وعلاقتها بالشئ . من جهة ، ثم بالفكر من جهة ثانية . والصورة عندهم شئ مادى - وفي هذا خلط منهم بين الوعى المتعلق بالصورة والوعى بالشئ . وقد أشرنا إلى الفرق بينهما فيما سبق .

صورة يستتبع أنى لأراها . فهي غائبة عني ، أو في حكم المعلوم بالنسبة لي ، وهي في الصورة ملك لوعبي أنحكم فيها . فأستطيع أن أنميا أو أطورها أو أغير وضعها دون أن لمس ذلك وجودها الخارجى في شئ ، وأستطيع كذلك أن أنظمها في سلك صور أخرى من جنسها أو غير جنسها لعلاقة من العلاقات لإرادياً لغاية خاصة .

وفي هذه العملية الذهنية تصبح الصورة ملكاً لعالم الفكر ، بعد أن كانت شيئاً من الأشياء . وعلى حسب النظرة إلى الصورة في علاقتها بالشئ من جهة ، وبالفكر من جهة أخرى ، تتوعد النظرة إليها في الفلسفات والمذاهب الكبرى الأدبية ، مما كان ذا أثر كبير في نهضة الشعر أو ركود ريمه في هذه المذاهب . وذلك للارتباط الوثيق في تلك الآداب بين الأدب والتيارات الفكرية السائدة في العصر من جهة ، ثم حاجات الجمهور الموجه إليه ذلك الأدب من جهة أخرى . وهذه حقيقة لا نحل من تكرارها ، وهي ذات أثر خطيباً في نهضة الأدب ومشاركتها في الاتجاهات الإنسانية للعصر الذى ينتج . ولهذا لم تكن هذه المذاهب الأدبية مما تفرض فرضاً على عصورها ، بل كانت استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية معاً : ونحن نفيد من هذه الدراسة - إلى جانب الكشف عن مصادر تيارات النقد العالمى على منهج علمى - أننا نضع نصب أعيننا أثر ما يكون من إحكام الصلة بين أدبنا في طبيعته الفنية وبين حاجاتنا الفكرية والاجتماعية التى يعد الأدب استجابة وتوجهاً لها في وقت معاً .

ولم يكن للخيال وفلسفته أثر كبير في الأدب قبل الرومانتيكيين ، على الرغم من دراسة أرسطو لفلسفة ووظيفتها ، والذاكرة وعملها ، ووجوه البلاغة وقيمها العامة ، وعلى الرغم من عناية العرب بدراسة وجوه البلاغة ، وبالتحديد منهم قيم عمود الشعر ، ومقياس براعة الشعراء على حسب ، متأثرين في بعض ذلك بأرسطو على حسب

بدلائها على الأفكار ، لا بدلائها على الصور . ويحذر باسكال من الصور التي تعلق بالكلمات فتضل المرء عن الحقيقة . وعنده أن هذه الصور تأتي من دلالات الكلمات والعبارات المجازية ، أو من المعاني التي تدل دلالة تبعية عليها الكلمات والعبارات بسبب جرسها وموسيقاها ، حين تثير في النفس انفعالات خاصة ليست من طبيعة الكلمات في أصل وضعها . ولن نستطيع أن نصل إلى الحقيقة إلا بتطهير الكلمات من هذه المعاني الثانوية التي تضيفها الخيلة . فلسنا في حاجة إلى الصور والمجازيات إلا بقدر ضئيل ، وفي قصد ، في سبيل تحريك النفس وإثارتها للتعرف على الحقيقة .



لابرويير

وعند الكلاسيكيين أن الخيال يجب أن يظل تحت وصاية العقل ، لأن الخيال في ذاته « غريزة عمياء » ، وهو « قسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان » . ولذا أشادوا بسلطان العقل في أجناس الأدب جميعاً ، ومنها الشعر الغنائي . وقد سجل الشاعر « بولو » هذه القاعدة فيما سجله من قواعد الكلاسيكيين حين قال : « فلتجروا دائماً العقل . ولتشد دائماً مؤلفاتكم منه وحده كل ما لها من رونق وقبلة » . ويقول « لابرويير » La Bruyère الكلاسيكي الفرنسي :

« يجب ألا تحرق أساديتنا أو كتبنا على كثير من الخيال ، لأنه لا ينتج غالباً إلا أفكاراً باطلة صيبانية ، لا تصلح من شأنها ،

والصورة مادية عندهم لأنها نتاج تأثير الأشياء الخارجية على حواسنا . فالانطباعات المادية التي تنتج في الدهن عن طريق الحواس هي سبب الوعى . وتبدو تلك الانطباعات بمثابة علامات تثير في النفس بعض المشاعر ، وليست هذه المشاعر سوى فرصة لتكوين الأفكار ببساطة الذاكرة وتداعي المعاني . ولكن الأفكار نفسها طبيعية فينا وليس مصدرها المباشر هو الصورة ، بل الإدراك ، لأن الصورة مادية ، وعالم الأفكار عندهم متميز كل التميز عن عالم المادة . فالخيال — وهو المعرفة عن طريق الصور — يتميز في جوهره عن الإدراك . ذلك أن الخيال يمثل نوعاً من المعرفة في أدنى درجاتها ، وليست الصورة التي تنتج عنه سوى فكرة مضطربة ، لا يمكن أن تؤدي بذاتها إلى الفكرة الصحيحة . فعالم الخيال هو عالم المعارف الزائفة الناقصة . حقاً يمكن أن ينتقل المرء من الصورة إلى الفكرة لصحيحة . بالترقى في اكتناؤه عدة صور بعد تجهيز ~~تنظيمها~~ وتنظيمها واستخلاص الفكرة من مجموعها . ولكن ذلك لا يكون إلا بالإدراك ، وهو أرقى من الخيال ، وهو وحده خاصة الإنسان . وعالم الخيال آلى تتداعى فيه الصور بطريق آلى ، أما حقائق العقل فيبينها روابط ضرورية ، وهذه الحقائق وحدها هي الواضحة المتميزة المعتد بها . وللإفادة من المشاعر التي تولدها فينا الصورة الخيالية ، لا بد من السمو عن مستوى الحواس ، والاعتماد على قوة الإدراك لتتضح الأفكار . وفي عملية الإدراك يرجع المرء إلى قائمتة من الأفكار المدركة بعيدة كل البعد من الانطباعات الحسية التي تولدها فينا الصورة في بادئ الأمر .

وفي هذه الفلسفة العقلية بتضاداً عالم الخيال والصور مع عالم الحقيقة والعقل . فليست الصور المادية طريقاً للفكرة . فالفكرة هي ما يدركه العقل مباشرة ، وقيمة اللغة تنحصر في دلالاتها على الأفكار لا على الصورة . يقول ديكارت : « وإنما تكتسب الكلمات صفاتها الدالة الإنسانية

ففى الشعر الكلاسيكى يتجلى القصد فى الصور ،
ومسايرتها للمستقر الثابت من النظم والعادات ، فخير
الكتب عندهم هو ما يقرأ فيها كل إنسان أفكاره ،
حتى كأنه يعرفها سلفاً على حد تعبير پاسكال . فالحقيقة
التي يشهداها الكلاسيكى هى التى تواضع عليها الجمهور ،
وهم الصفوة السائدة ، وفى هذا يقول « بوالو » :
« لا شيء أبجل من الحقيقة ، وهى وحده أمل لأن نحب ،
و يجب أن تسيطر فى كل شيء » ، حتى فى المفارقات حيث لا يهتد
بما فى الخيال من براعة إلا جلالة الحقيقة أمام القارئ .
فيجب أن تمر كل الصور والعبارات فى مصفاة
العقل - فى معناه السابق - حتى تخرج مقبولة
لا تفضح الجمهور ولا تحس ما استقر لديه .

عكس الكاتب الناقد الكلاسيكى « بوهور » Bouhours
على لسان شخصية من شخصياته الأدبية « أرسط » أنه
يقول لصاحبه الذى استسلم لأحلامه مصوراً منظر البحر
أمامه : « هل من علم الذى استسلمت إليه كان جد مقبول » .

وقد كان « الأدب الكلاسيكى » خصباً فى الشعر
الموضوعى ؛ شعر للسرديات ؛ حيث كانوا يحتنون حلو
أرسطو فى نقده على حسب ما فهموه منه مهتدين فى
هذا الفهم بالشرح الإيطاليين ، وحيث كانوا يضعون
النماذج اليونانية والرومانية نصب أعينهم فى خلقهم
الأدبى ، فتضيق التحليل النفسى فى شخصيات مسرحياتهم
وذلك لاتساع آفاقهم فى هذه الناحية ، وخروجهم من
نطاق أدبهم إلى الأدب والنقد العالميين لعصرهم .

ولكن الدعوة إلى العقل والتهوين من شأن الخيال
على نحو ما شرحنا كانا خطراً على الشعر الغنائى ، وهو
موضوع دراستنا هنا ، فنضرب فيه الخيال ، وتوات
صوره على جلاء المعانى المطروقة . وقد حدا ذلك ببعضهم
وهو « سانت إيفرمون » St-Evremond إلى
« التهوين من شأن الشعر نفسه وتهجينه باسم العقل . لأن
الفكرة الواضحة فى النثر مفضلة على التصوير الخيالى
الذى مجاله الشعر . وقد هجا هذا الناقد هوميرس والشعراء

ولا جنوى منها فى صواب الرأى . ويجب أن تصدر أفكارنا من
النوع السليم والمثل الرجح ، وأن تكون أثرًا لنفاذ البصيرة » .
وقد كان تقديم العقل ووضع الخيال تحت وصايته
عند الكلاسيكيين صدى لتأثرهم بأرسطو وبالشرح
الكلاسيكيين قبل أن يكون أثرًا من آثار الفلسفة العقلية .
وقد استقرت القاعدة وعظم خطرهما بسبب هذه الفلسفة .
ولكن العقل فى النقد الأدبى الكلاسيكى لم يكن له على
وجه الدقة نفس المعنى الذى كان له عند ديكاوت
وتلامذته . فلم يسلك النقاد الكلاسيكيون فى الأدب مسلك
ديكاوت ، فيدعوا باسم العقل إلى القضاء على الأفكار
السابقة قبل بناء فكرة جديدة ، على نحو ما فعل
ديكاوت فى منهجه فى الشك ، بل إنهم اغتفوا من العقل
وسيلة لاتباع السائد المألوف الذى يقره جمهورهم .
وعلى حد تعبير أحد الكتاب : « كان العقل ملك ولكن
أرسطو هو الذى كان يحكم » . وهم يعارضون العقل
بالخيال ، وبالذوق الفردى ، وب« مهاجمة » السائد
المألوف من العادات والتقاليد وقواعد الفن الموروثة .





باسكال

والمعادن سلطان تقليدى ظهر أثره فى قواعد النقد التقليدية الكلاسيكية ، وهو نظير ما كان سائداً فى الشعر العربى القديم والنقد كذلك من حيث اتخاذهما الشعر الجاهل نموذجاً لها على مر العصور . ويفهم كل من له إحاطة بالنقد العربى أنه ، فى اتجاهه العام ، يحتوى ضمناً على شبه اتفاق على اتباع محاكاة الأقدمين ، وهو ما يقابل نظرية محاكاة الأقدمين فى الكلاسيكية ، وهى نظرية دعا إليها كتاب عصر النهضة والشرح الإيطاليون ، ثم استقرت فى العصر الكلاسيكى ، على منبج وقواعد نكتفى هنا بالإشارة إليها . ولكن محاكاة الأقدمين عند الكلاسيكيين كانت تعنى محاكاة اليونان أو الرومان أو النابغين من الإيطاليين . ومنذ عصر النهضة حذر أصحاب نظرية محاكاة الأقدمين من تقليد الكتاب من نفس اللغة لسابقيهم من أممهم ، ويبتئوا ضرر ذلك وأفاضوا فيه . فكان تقليد الكلاسيكيين أرحب أفقاً وأخصب أثراً فى شعر المسرحيات والملاحم ، ولكنه لم يأت يثار ذات شأن فيها ينحصر الشعر الغنائى لما شرحنا فى هذا المقال .

هذا مجزء لما نرى من أسباب بعض وجوه الشبه بين موضوعات الشعر الغنائى الكلاسيكى فى الأدب الأوروبى ونظيرتها فى الشعر العربى القديم . على



ماليرب

الأقدمين ، وهذا هزل شأن الشعر فى الأدب الفرنسى ، وظلت الحال كذلك حتى العصر الرومانتيكى . فكانت المعانى تسير بالآلوف ، وتنظم فى سلك العقل ، ويضوئ فيها الخيال الفردى ، والاعتماد على الصور الذاتية . بل إن الشعر الغنائى نفسه كان قليلاً فى العصر الكلاسيكى إذا قيس بالشعر الموضوعى فى المسرحيات ، لاستجابة منهم للدعوة إلى العقل والبهين من شأن الصور الخيالية على نحو ما شرحنا .. كما كانت موضوعات هذا الشعر نفسه فى جعلها مطروقة مألوفة تقليدية : من تعزية أو مقطوعات غزلية ، أو أشعار دينية أو مدح أو رثاء ، أو وصف بعض مناظر الطبيعة وفصولها ، والنوع الأخير أقل الأشعار الغنائية حفظاً فى الأدب الفرنسى الكلاسيكى .

ولنلاحظ القارئ وجوه شبه بين هذه الموضوعات وكثير من موضوعات الشعر العربى القديم . ولا نقصد بحال أن نصف الشعر العربى القديم بأنه كلاسيكى ، فلم يكن فى الأدب العربى مذاهب أدبية تقابل المذاهب التى نشر إليها هنا . وطبعاً لا نقصد كذلك إلى القول بأن هناك تأثيراً متبادلاً بين الأدبين العربى والأوروبى فى تلك العصور . ولكن وجوه الشبه فى بعض الموضوعات ، وفى كثير من المعانى فى الأدب الكلاسيكى وأدبنا العربى ، ترجع إلى أن العصر الكلاسيكى يشبه عصور شعرنا القديم فى أنه كان يعنى الاستقرار . فكان للنظم والتقاليد

دود الككن ؟ لا تجهد ، إذن ، فبالا لجموى له من نواح ، واستسم
لصبر ، وم بالقلب طيفاً بين الرماد الخلاب المظلم سلوة الفكرى .. »

ولنفس الشاعر من قصيدة يمدح بها الملك ، وهو
نظير شعر المناسبات فى أدبنا :

« .. إن الرعية من ذكره دبت مفتحة حصينة ، فلم تفسدوا بها وأبرزها
فى حاجة إلى حراسة . وإن يسر الحراس على قبة قلاعتها ، وسيجد
الحديد فى فلاة الأرض مجالا أفضل للعمل . والشعب الذى يرعد من
أحوال الحرب ، لن يسبح بعد من فقات الطبيب سوى دلووف الرقص .
إن دعا الملك حرب على الرذائل فى مصر سادت فيه : من بلادة التعلل
أو رعاوة الملهذات التى سارت بنا إلى أبعد اغطاطر . وسعيد الفضائل
متوجة بالنصر ، وصفاها المادلة بمنحها دور المولاهب ، فبعث الفنون
زاهرة زاهية ... أيها الملك ، لقد أعدت إلينا سعيد مقاديرنا ، وإن
ترى ، بعد ، تلك السنين الشرسة التى لم يمن منها أسعد الناس سوى
الدموع ، وستم كل الخيبرات الأسر ، وساحسوقنا سيجهد المناجيل ،
وستجلى الآثار ما تشر به الزهور » .

وفى صور الشعر السابقة يظهر الطابع الكلاسيكى
للشعر الغنائى ، فى موضوعاته المسألة ، ومعانيه العقلية ،
ونشأله المتحفظ الضئيل الذى يترأى فى قصد .

وقد تبدلت حال الشعر الغنائى وصوره بعد العصر
الكلاسيكى ، نتيجة لعناية الرومانتيكيين ومن وليم
بانخيال وقيمته ، وأثر ما يولده فى النفس من صور .
ونرجو أن تتناول دراسة الصورة فى هذه المذاهب .

أنا لانفى بذلك أن هنالك وجوه فروق كثيرة
سنشر إليها فى دراستنا للمذاهب التى تلت الكلاسيكية .
وفى كل ما ذكرنا ونذكر إنما تتبع الأعم الأغلب من
الحالات والتيارات ، ليتيسر لنا الحكم العام على آداب
عصور بأكملها ، وبهنا من بيان هذه التيارات العامة
فى الآداب الكشف عن اتجاهات النقد العامة العالمية
فيها وأثرها ، كما قلنا فى صدر هذا المقال .

ونورد هنا شاهداً للشعر الكلاسيكى الغنائى .. بعض
أبيات من قصيدة الشاعر الكلاسيكى «مالسرب»
F. De Malherbe يعزى بها صديقه «دى بيريه»
فى موت ابنته الصغيرة :

« أى دى بيريه ، أبقى ، إذن ، أنت حياء ، يوسر به
الحب الأبوى إلى نفسك ، فلا يزال يزده ؟ ! أو تكونى كأنه
ابنتك بنزولها فى القمد - والموت هو للصير العام - بمثابة متاعه
يضل فيها رشك ، ولا يغوب ؟ ! أدرى أى بيتان كانت تتأمل
بها طفولتها ، ولا أريد أن أهين من يشاء ، أيتها الصديقه
المصاب ، حين أحاول أن أقوم بالفراد . ولكنها كانت كل هذا العالم
حيث تلقى أجمل الأشياء أسوأ الصير . وروية كانت ، فكانت لها
عمر الودعة فترة صباح . ثم هلك لك سوك فصرت ، ولم تقارب
العيش إلا بعد أن ابيض منها الرأس ، على مصير آخر كانت
ستلقاه ؟ - ألمحسب أنها فى عالم الساء كانت متعطى بترحاب أعظم لو
علاها الكبير ؟ أو كان سيف شعورها بوطأة تراب القبر وزحف



خَطَرَاتُ فِي فنِّ الشِّعْرِ

بقلم الدكتور زكي المصاوي

بهذه الأبيات كنت أدير في شعوري وخواطري
مطالع القول في فن الشعر. وكم يطيب لي أن أقول من
أجل هذا الفن أبياتاً أتمثل فيها صوره ورسالته .
على أن الشعر لا يستطيع أن يقوم بفكرة مجردة
يوضح بها حقيقة وحياته ، وإنما هو يقوم بالشعراء
الذين يتناولون موضوعه من جهات كثيرة مختلفة أو
متلازمة . ولقد درج نقاد الأدب والدارسون لأثار
الشعراء أن يجرّدوا الفكرة وينسبوا إلى الشعر ، لكن
الشعر وحده ينضج مجرداً مثل فنٍّ مستقل له قواعده
وأحكامه . وفي صوره وموضوعاته وقد كان ووردوث
وساؤه وقالبه من التزيين وعلماء البلاغة والبيان من
العرب كالإمامين عبد القاهر وعبد القادر الجرجاني ،
وأبي هلال العسكري صاحب الصناعتين في النثر والشعر .
وآبن رشيقي وقدامة بن جعفر وسواهم من أهل القواعد
عظماء الخطط لصناعة الشعر . فقد وجدوا أن لا بد من
الثقافة والمراس في صنع الشعر ، وأن يكون الشاعر ملهماً
وموهباً .

غير أن الشعراء أنفسهم لم ينفوا مكتوف الأيدي
أمام هؤلاء الذي رسوا الأصول، وصنعوا مقاييس القصة
والبيان ، فقد راحوا يسطون آراءهم في الفن الذي تجاوبوا
معه وعاشوا فيه ، ويقدّمون الخطط التي لم تعجبهم وتوافق
طباعهم، ولم يكن شعراؤنا الأوائل ليتركوا نقاد الشعر أن
يوجههم ويستنوا لهم السنن وإنما كانوا هم أنفسهم
يفرضون قواعدهم الخاصة التي أصبحت عامة ، فإذا
كانت الوقفة الجاهلية على الأطلال مألوفة مستحبة
يسمّون بها فوائح القصائد والمعلقات بمطالعها الأبدية ،

سألت بنات الشعر من أين يطلعن
ومن أين يقين البدائع والفتن
فقلن من الوحي الذي خلف أعين
يطل على الآباد يرتقب الجرن
ومن زهرات النجم رفّت خيلة
يطيب الفضا منها ويُسكّهم المعنى
ومن عندليب شقشق الصوت مرة
بمزوفة لم يدر ما بعدها غنى
أرى الشعر هنها كطيف فراشة
يُطيف على حب فيبكك **فراشة**
يبعث به القلب الشغوف مرسوا
ويرهف في نجمواه ما خفيت أذن
مشت فيه أرواح تكبّتها السوى
تنادى وهل في الغيب من سألوا عنا
فتمطف من خلف القيوب رواصد
تقول لها : كانت دواعي الهوى منا
إذا الشعر لم تلبس شفوفاً حروفه
فكيف يرى في صفوه حسنه الأسنى
فيا لاعب القيثارة أوتاره شكت
إليك وما أسمعته من صوتها الحزنا
ويا ناظم الأشعار إن لم تبيح لها
تأويلها في الفن أوسعها طعنا
ومن أطلق المزمار حيناً فرجما
تشكى له المزمار يستعذب السجنا
• • •

على أن الشعر في طليعة كل جميل . وقد اختلف الفلاسفة منذ القدم على تحديد الجبال ومعرفة الجميل .. فكان أفلاطون وأرسطو ذَوِيْ مَقولات معقدة في هذا السبيل منها ، أن على الجميل أن يكون في الطبيعة كما هو في الفكر ، أى أن يحيط الفكر بحقيقة جماله ، وأن تظهره الطبيعة كذلك . وظلت النظرية اليونانية العتيقة لفكرة الجميل مسيطرة على فلسفة القرون الوسطى ، حتى جاء عصرنا ، فأخذ النسيون والفلاسفة يضعون للجبال فلسفة خاصة جديدة . وكان الشعر مثالا للجبال اللفظي والفكري منذ عرفه علماء الجبال .. فتناسق اللفاظ وتجانسها المعنوي وصياغتها الفنية في موسيقى الأداء التي نُعبرُ عنها بوزن الشعر وبحوره وقوافيه وما يجوز في الشعر من التأمل والتخيال والتعاطف الجبالي ، كل ذلك يمثل معنى الشعر وروسته ويجعله أحد البدائع في الوجود .

وإنَّ تماثلا كالذي صنعه «رودان» لِلْمُقبلة أو للراجلين قد أصبح مثلا لجبال المعنى في النحت ، مماثلة في تقدير علم أحوال نصيدة لشاعر ملهم أبدع فيها الصور ، وعكس على مرآيا ألفاظها وأبياتها خواطره في براعة وإبداع .

ولقد تقابلنا في فن الشعر الزعرة الشخصية أو النظرة الفردية ، فإذا استقام للناظر شرط النظر فكان ثقفاً للشعر عارفاً بفنه معانياً لصناعته ومطبوعا ذا موهبة جاز أن تكون له في الشعر زعرة خاصة يوحىها الفن ويكشف عنها . ومن ههنا ضاعت أصوات كثيرة في إصلاح الفن خرجت من أفواه لم يكن أصحابها أهل جهارة أو صول ، وكان بينها ما يمكن الأخذ به لاحتوائه على الحقائق المقبولة ، وقُرِضت أمور جديدة في حياة الشعر لبسها زمناً كما يلبس الرداء لا ينضوه صاحبه حتى تتكسر خيوطه من تصلب نسيجه . وقد سها جاعة من بُسَّاة قواعده القديمة وسار عليها الشعراء حتى حدثت في أيامنا هذه الهوة بين الشعر القديم والشعر الجديد .

فإن أبها نواس غير هذه الفواتح بذكر الدنان والحر وأدب الشراب ، وإذا كان الشعراء الغابرون قد مضوا في استهلات قصائدهم بالغزل والنسيب حتى صار الغزل ميسماً يستهل به كل شاعر شعره في المديح ، فإن أبأ الطيب المتنبى استهجن هذه الطريقة وعدّها نائية على فن الشعر فراح يقول :

إذا كان مدحٌ ، فالنسيب المقدّمُ
أكلٌ فصيحٌ قال شعراً ميسمٌ ؟

وأخذ يجعل النسيب صادراً عن شعور صادق ، وطبع مستجيب للمحاكاة والترديد . ولم تسلم قواعد الشعر من تحطيم الشعراء لها ، فلم يبق لهم الذين اتسوا فك الوحدة في القافية وصار ذلك فناً في الشعر الأندلسي والموشحات .. وما تزال محاولات شعراء منطقتين تمارس في فن الشعر المعاصر كما مارسها من قبلهم في العصور السابقة . غير أن بعض الغربيين كان أجراً على فن الشعر في وضع القواعد له أو تحطيمها . أو إصلاح أشكالها بما يوافق روح الزمن ، فإن فاليري كان يقول : « أنا لا أقول الشعر وإنما أصنعه وأبنيه » ، وكان أجراً منه الشاعران الثاقبان فبرلين وبودلير في إصلاح هذا الفن .

وربما أكون قد جرت في قولتي ههنا حين أنشأت الكلام على فن الشعر فحملته على غير حمل البدائع التي تخلق ولا تصنع ، وتوهب ولا تؤخذ ، وعند ذلك أترك قواعده لعملاء البلاغة والنقاد في البيان ولأنظر إليه من الأرض وأستشف آفاقه من عالم غير منظور .

كان كل من بحث في الجبال – والجبال يتناول بدائع الوجود – جعل الشعر في طليعة البدائع لأن الغرض الأسمى للبحث عن الجبال هو الجميل في صورة إنسان أو حيوان أو نبات أو جواد ، وربما تجاوز الجباليين مصطلح العامة ، فإن لم يواوِسْ وأفكاراً غريبة كان يجدوا الجبال في غير ما يحسب الناس جمالا ولكنهم أجمعوا

قد راحوا إلى عبقر ، ويعتبر وادي اللجن في أساطيرهم ،
فكان شياطين الشعر مُلْهِمِي أصحابه منذ الجاهلية
حتى عصر شوقي . ولا ريب في أن العرب قد جعلوا
إلهام شعرهم كذلك لغلبة القدرة الفنية عندهم وعنفها
ورسوخها في الزمن .



أبوللو

لكن بنات الشعر تظل أُنْدَى وأجمل ، قَبِيتُ
الأساطير الغاية (يوناني) هي التي كانت تهفّف الشعر
وتنشده فيطرب له « أبوللون » على سفوح البرانس وهو
جبل الشعر الملهم المطل على الحوض المتوسط .

قرأت قصائد لشعراء قدامى وعُدَّيْن وكنت وأنا أقرأ
أيّاتهم أنساب في أرواحهم ومعانيهم وأحس حقيقتها ،
إذ كنت أتمجّد لها وأندمج فيها فيعلّ النظرارة المأخوذِين
عشيد من مشاهد التمثيل يحسّين أنفسهم من شخوص
الرواية من طول التجاوب والانسجام ، وقرأت إلى ذلك
قصائد لقدماء ومعاصرين وجددتني لا أحسّ معهم
ما أحسسته مع أولئك .. فقد تتغيّر حلود الشعور
ويختلف الموضوع . ولكن هنالك روحاً للفن تقابل
عمود الشعر عند النقّاد الأقدمين . فلم يعد صالحاً لعصرنا
أن نخكم في فن الشعر بعموده وحده ، وإنما يجب أن
تكون لنا مقاييس إضافية مستحدثة فيها روح الفن التي
تهذب الذوق والطبع ، وتهدهد الحاطر ، وتبقى في النفس
أثر الجميل بعد زواله . فإذا سمعت شعراً أو قرأته وبقيت
في نفسك آثاره ومعانيه وتراقصت صورة الحسية في
عواطفك وأعماقك . فاعلم أنه شعرٌ كل الشعر . ومن حقه
أن يحتضنه الفن ، وأن يدخل القلوب . ويؤدّي رسالته الحياة
والمثل العليا .

ولقد كانت ملهات الفن عند الإغريق تسع
حوريات ، كل واحدة مهن تكلفت بضرب من ضروبه .
لكن الشعر قد استولى عليها جميعاً ، بل كانت كل
واحدة من بنات الشعر وحيّاً له ونجوى . أما العرب



إليسا...

بقلم الأستاذ عصير رشيد خريس

أرحمى ..
قالعلم المكدود قد يقضى حزين ..
وتحوت الأغنيات
وأعود ..
وتعودين رفات ..
واهضى بالحب بخضر المساء
ويضى النجر في أبهى سماء
ويضى فوق خضر النصوص
طائر الحسون ..
لشبابنا بألحان السلام
يا سلام العمر ..
يا زهرة قلبي ..
يا ابتسامه ..
أشرقت في ليلي الجهم شعاعاً
من حبور ..
وسرت في عمري المجرود نبأ
من شعور ..
إن دنيانا وإن ظلت قصيره
وتفتت بالخيالات الحسيرة ..
سوف تبقى ..
سوف تبقى في قلوب الشاعرين
الأمانى الخالدات
ويأفواه الحيارى الواهين
أغنيات ..
فلذا راح ينادى ، هاتف الحب السعيد
واستجاب العاشقون

اهضى بالحب بخضر المساء
وأعود ..
وتعودين كما كنا التقينا
منذ عامين على صمت الحياء
وأنا كالزاهب المعود
عيني واجفه ..
مرة أرنو إليك ..
هلتي أن أجتلي من مقلتيك
عالمى المأمول ..
لاغنى وأقول ..
تجد المجد وأقول ..
وإذا ما أريد طرفي ، رحت أرنو ثانية
فأراني لم أزل أعلو
وأصعدو ..
في النواحي النائية
في الصحارى الساجية
غائراً في ذكرياتي ..
تاتها ما بين أحلامي ونجسى ..
في ديار الشمرام
وبلاد الثربام
باحثاً عنك لعلني أن أراك
في علاك .. فأعود ..
وتعودين كما كنا التقينا
منذ عامين على صمت الحياء
وعلى ثغرك تخال ابتسامه
وصمت للفقارس الصب علامه

أشعلت في قلبه الداي هيامه
 فاحتواك ساعده
 ثم أغفى ساعة
 فيها تجلت شطحاته
 واستفاضت صبواته
 فإذا أنت على ضفة نهر
 والفتى المجنون يسعى
 شارداً البال حزينا
 كلما لاح لعينه خيال من رجاء
 قال : أنت ..
 أو رأى طيفاً تنشىء بالمساء
 قال : أنت ..
 حسرتاه كم ترى مر عليه
 وروى الأطياف تفرى مقاتله
 بالطواف والنظر ..
 باحثاً عنك عصاه أن يراك
 عند ذاك المنحدر
 بين أحناء النهر
 وعلى ثغرك يفر الزهر
 ويفرح ..
 والسنونو العاشق اليلان
 يشلو ويبوخ ..
 واختلاجات التسم الغض

أصدع جروح ..
 يا حبيبي إن تراعى لك في الأفق البعيد
 غيمة ييضاء تغلو وتروح
 قلبها النابض أدمته القروح
 وأحاط النيمة اليضاء نور الشفق
 فبدت مثل شراع عقيقى نقي
 تاه في بحر من النور الخضيب
 لا تراعى ..
 على ملاح الشراع
 بعد أن طال اغترابى
 وعلايى ..
 أن يراى ..
 وأنا أسى بأنحاء مدلك
 باحثاً عنك لعل أن أراك ... في علك
 بعد أن أطلقت روصى من قيوده
 وتحفقت من الماضي العتيق
 واستراحت فوق هاتيك القسم
 ذكرى يلى والألم
 فصلى قبل أن تقضى الحياة
 وتموت الأغنيات
 فأعود ..
 وتعودين رفات ..



جورج أبيض

شيخ الممثلين العرب

بقلم الأستاذ فتوح ماضي



في الحادى والعشرين من شهر مايو عام ١٩٥٩ مات جورج أبيض .

وفي الحادى والعشرين من شهر مايو عام ١٩٥٩ طوى الموت شيخ الممثلين العرب ، وأعظم تراجيدين أنجبه الشرق ، فانطلقاً منار التمثيل ، كما كان يسميه المرحوم محمد تيمور ، وسكت الصوت الذهبى الذى ظل خلال نصف قرن ، أجهر الأصوات التى رددت على مسامع مصر الناهضة آيات : شكسبير وكروئيل وسولوكليس وهوجو وبريو وإبراهيم رزقى ولطفى جمعة وفتح أنطون وكيتسكرز وكازيمير دلابس وإدعرون رومان وعزير أباطة وغيرهم .

ففى جورج أبيض وهو يحلم بالتمثيل فوق خشبة الأوبرا ، وشق شقيقته الأخيرة ، وهو يذكر مسرح انتصاراته الباهرة التى حرم منها اضطراباً فى المدة الأخيرة . فلنكن سعى غير مرة ، وعرض خلعته على المستقلين فى عهد سابقة ، لتمثيل روايته ، ولكن دون جدوى .

عرفت جورج أبيض ، وأنا ما أزال على مقاعد الدرس ، وأولمت بفنه التمثيل ، وتبعت فى شغف زائد كل حفلاته ، وأصغيت كالمسحور إلى صوته الموسيقى الجنون الذى كان يهز قلوبنا فى مواقف الإحساس ، كما كان يروعنا فى مشاهد العنف والقوة . فقد كان جسمه القارع ، وصوته العميق ، وظله المحبوب وتلك الحيوية الدافقة التى كانت تتجلى فى جميع سكاناته .. ولأنى كنا نلعبها فى تقمصه لأدواره المختلفة لاسياً فى أدائه الصادق الذى لا يجافى الطبيعة ، أو يحملها ما يخرج

بالتمثيل عن جادة الطبيعة البشرية ... كل ذلك كان يطبع نفوسنا الغضة بظايمه الروحى الخاص ، ويجعل منه فى نظرنا بطلاً ممتازاً يهديننا سواء السبيل فى معترك الحياة اليومية ، ويفتح أمام أعيننا المشدودة أبواب المعرفة والفن والجمال .

وأعود إلى مذكراتي الخاصة في تلك الأيام الحوالى فأجد فيها :

وفي روعة ليلة شكسبيرية اجتمعت ساحرات « مكبث » حول قُدْر كبيرة يتصاعد منها هب أحمر مخيف .. يتأوج في أركان مقبرة مظلمة ناشراً حواليه أنواراً وظلالاً خرافية ، وجعلن ينشدن في نغم أجش نشيداً أخذاً يستلهمن بوساطته كل روح شريرة تسيطر في حلوكه الليل على مصائر الإنسانية ، ثم يرقصن في خشوع رهيب حول النار وهن يزكيتها ، ويثرن فيها البخور قرباناً لأبالسة الجحيم .. لكن هذا القداس المفزع توقف فجأة ، فقد دوى الرعد . وثار في الخارج عناصر الطبيعة جياشة صاخبة . فغمرت جماعة الساحرات مَحْوَلَة ، ثم ولّت هاربة كالحفافيش تلوذ بغفايا الصخور السرية ... ذلك أنها ميزت بين لعلمة البرق الخاطف ، وقصف الصواعق صوتاً بشرياً جهراً

يسرعه الخليل

« ينكو ! هل ترانا على مقربة من الساحرات ؟ » وعلى حين غرة بدا فوق صخرة شامخة في أعماق المغارة فارس هائل تكسده الحديد والزررد على ثيابه البربرية ، وقد أمسك بين يديه سيفه ودعره ، فنوت الأوبرا بتصفيق حاد يهيم الآذان . فالتفت نحو صديق الصبا والمدرسة ، الكاتب التابع إبراهيم المصري ، وكنا جالسين في الصفوف الأمامية من أعلى التياترو ، فقلت له في لهفة الشباب الأول وحاسه أهو جورج ؟ ... نعم جورج أبيض !

هذا البطل المظفر الذي سترحه بعد حين أمام أعيننا المسحورة يد امرأة طموح ، وتدفع به كآراً نحو الجرم « فيصيه من عذاب الضمير ما يكي الصخر الأصم » هو جورج !

جورج أبيض الذي كنا نتلاكم ما بيننا أدواره التمثيلية الزائمة خلال « الحصص المدرسية » جاهدين في

سألت يوماً كبير ممثل الكوميدي فرانسيز « بويل » عن خصائص التراجيدي العظيم « موني سولي » ، وما الذي جعله يحلّي في سناء عصره ، ويتبوأ ذروة التمثيل التراجيدي في فرنسا فقال لي :

كان موني سولي زوبعة من الإحساس العاصف والجلال الملوكي . إذا ما بدا على المسرح ، أخذتك مهاته واستحوذ عليك صوته ، وجرفك إحساسه القوار .. فأنت عالق بشتيته ، يلعب بمشاعرك ما شاء له اللعب ... لما تلبث بعد حين من الزمن حتى لا ترى سواه على خشبة المسرح . وما كان هذا التأثير السحري يفارقه بعد أداء واجبه ، بل كان يلزمه إذا ما عاد إلى حياته العادية وانطلق بحبس خلال الحى اللاتنى الذى كان يسكنه بصحبة أخيه التراجيدي العملاق بول موني . فكنت ترى الناس يتزاحمون حواليهما ، ويتبعون خطاهما عن كتب لا لشهرتهما التمثيلية فحسب ، بل لأن قامتهما المدينتين شكلهما الغريب وصورتهما الجهر كان يوحى للناس ظن أنهما من طينة أخرى غير طينة الإنسانية العادية . بل أقرب ما تكون شياً بالأرباب والعائلة ، أو كما أساهم جان كوكو : « الخلوقات الشاذة المقدسة »
Les montres sacrées

وفي الحقيقة أن ممثل التراجيديا الذين يقومون بأدوار الآلهة والملوك والعظماء ، أخرج من ممثل الكوميديا إلى الشكل المهيب ، والصوت العميق ، والإحساس المشبوب . والعين المتقدة التى تقدح شرراً وناراً .

كل الخصائص والمميزات الجسمانية والروحية والصوتية التى ذكرها لي « بويل » عن « موني سولي » ، كان ممثلنا الكبير جورج أبيض يتحل بها إلى أقصى حد . فكان يروغ النظارة بمنظره الرهيب حتى الذين كانوا يمثلون معه .

وإن أنس لأنسى تلك الليلة التى كان يمثل فيها مكبث على مسرح الأوبرا في شهر ديسمبر ١٩١٩ ،



مشبه من مسرحية « لويس الحادى عشر » إخراج فتوح نشأتى

على الإعجاب بهذا الساحر ، متشدين بفيض من
العواطف البيضاء فنجرتنا في قلوبنا عبقرية شكسبير ،
وعبقريه بؤفه الجهير جورج ... فسرنا في هدأة ليلة
قمرية يستخفنا السرور ، نغنى ونمرح ونضحك في
براعة وعدم مبالاة السابعة عشرة .. نتطارح في صوت
عالٍ بعض جمل ومقطوعات علقت بالحافظة ، وتبارز
أخرى بعضنا في رشاقة أبطال القرون الوسطى . وقد
يستولى الحماس على أحدنا فيصعد على سور حديقة
الأزبكية ، أو سور مدرسة الجيزويت ، أو أى مكان
مرتفع يصادفنا في الطريق فيخفى هامته ويبرز لإصبعه
مهدداً ... ثم يلقى جملة لويس الحادى عشر المشهورة
« إياك واللعب بالنار يا كونت ... » الخ وهو يرجف
صوته الأمر مازجاً فيه كل معاني الجبروت والغضب
الملوكى ، راعشاً رأسه ذليل الهرم والمرض تماماً كما
يفعل لويس الحادى عشر !

وطبقنا تلك الليلة شوارع القاهرة كأسمد ما نكبد
متلهين صاخبين إلى أن انتهى بنا المطاف إلى ميدان

عكاكة لمجته الساحرة ، وعلوبة إلقائه المزن ، مقلدين
صوته المعجب الذى كان يملك علينا مشاعراً ، حتى
لتخفق قلوبنا وتضطرب بين مغارج ألقائه كأوراق
الشجر هباً عليها نسيم هليل .

جورج أبيض الذى كنا نرقب داره في حي (النجالة)
ساعات طويلاً حتى إذا ما خرج ماشياً تبعناه ونحن
نتلمس في مشيته ، في نظراته ، في كل سكون من سكاته
دلائل العظمة والنبوغ . وأنا ، أنا الذى كنت أقيم له
في أعماق نفسى محرراً أتعبد فيه الجمال الذى كان يثوره
على الجماهير ... كم من مرة تسلفت تروم العباسية في
أقصى سرعتي لا لسبب إلا أنني لحت « كن العظيم » ،
في لباس «البونجور» المتخم ، وقد احلّ أحد مقاعد
الدرجة الأولى ، فوقفت خلفه على السلم أقرب
عن كتب - دين أن أشعره بوجدى - أنه الرومانى ،
ونظرت الشاردة الملائى بالدعة والطفولة الحاملة .

وخرجنا تلك الليلة من دار الأوبرا على عادتنا في
كل مرة يوانينا فيها الحظ ، وتسعنا تقديرة « الشرقة »



مشهد من مسرحية «أوديب الملك». إخراج فتوح ناشاي

المحطة .. فإذا بنا تقابل وجهاً لوجه «بشلتنا» اليهودية التي ما زالت تربطنا بأفرادها صداقة متينة : زكى طليبات الذي كان يصطحب معه دائماً دراجة تخصني به إلى حى الفجالة حيث يقم مع السيدة روز اليوسف ، وفريد صبرى «العبرى» كما كنا نسميه مداعبة ، وفاق رياض الأديب مترجم الطاغية لشيطنر ، وغيرهم كثيرون ممن لا نعلمهم إلا بالذاكرة الآن . فما أن تلاقينا حتى تراشقنا بتحيات مسرحية ظريفة من أمثال: «إزيك يا كوت .. سلامات يا ماركيز .. أهلا بالعبرى ..

أما الليلة جورج كان هائل الخ» .
وتزايد لغطنا الفوار حتى ليشر حوالينا عجب المائة ، وقد طوتنا الأذقة والحوارى والشوارع ، ونحن على هذه الحال من المرح ... إلى أن وقفنا فجأة نودع أحداً وقد قربنا من مسكنه . فإذا بنا نكتشف أننا بلغنا شارع كنيسة الروم الكاثوليك قرب دار الأستاذ الكبير جورج أبيض !
يا للسادة ! أنقنم ضيافة الرجل والساعة جاوزت

الطانية والنصف بعد منتصف الليل ؟ غير معقول هذا ! ولكن من غير المعقول أيضاً أن نرحل من هذه الدار وهي رمز أعلامنا .
كيف نخشى دون أن نشعره حتى بوجودنا ؟
هنا نبتت فكرة روج لها على ما أذكر .
ذلك الظريف المتخابث : طليبات .. نعم يجب أن نخفي مشكنا الأعلى في التمثيل بمشهد تمثيلى ! .. وسرمان ما اتفقنا على القطعة التي تقال ... وما أشعر إلا وقد دفعنى الإخوان «العفاريت» تحت نافذة دار الأستاذ ... ملوحيين بأيديهم تشجيعاً لى من بعيد . فطلعت عمة ويسرة ، ثم جمعت أطراف شجاعى ، وبدأت أتلو بكل ما أوتيت من قوة مشهد أوديب المشهور فى الفصل الرابع بعد أن يتجلى له صدق العراف تيرزياس «مولد كره قتل الأب وتدينس عرض الأم ! يا للكمة !»
وما أن انتهيت إلى الكلمة الأخيرة حتى دوت «تجمعة» رهيبة مستطيلة شقت حجاب السكون ، واهتزت لما جوانب الحارة .. وإذا بنا نافذة تفتح فى عتف

وتزايد لغطنا الفوار حتى ليشر حوالينا عجب المائة ، وقد طوتنا الأذقة والحوارى والشوارع ، ونحن على هذه الحال من المرح ... إلى أن وقفنا فجأة نودع أحداً وقد قربنا من مسكنه . فإذا بنا نكتشف أننا بلغنا شارع كنيسة الروم الكاثوليك قرب دار الأستاذ الكبير جورج أبيض !
يا للسادة ! أنقنم ضيافة الرجل والساعة جاوزت

جورج ... الذى شرفنى بصداقته وعطفه وتقديره ..
 فعرفت فيه الصديق المخلص الصادق الود ، العف
 اللسان ... الذى يصارحك فى محضرك بما يتكلم عنك
 فى غيابك .

جورج ... الذى لن أنسى له ماحييت ، أنه
 حمل لى وزير الشؤون الاجتماعية سنة ١٩٤١ مسرحية
 الفرعونية « مصر الخالدة » ، فأعجب بها الوزير الشاعر
 النسوق أباطة ، وأمر بأن تمثل .

جورج ... الجدل الأكبر الذى انحدرنا منه ،
 والدوحة الياسفة الى نحن أخصائها المتفرقة .

جورج أبيض ، الذى ستذكره الأجيال المتعاقبة
 كالمرحلة الفاصلة بين عهدين ، والشهاب اللامع
 الذى أضاء طريق الدرامة الحديثة .

وصوت سليم أبيض أخى الأستاذ الكبير ... يجأر خلقى
 وقد أطلقت ساقى للريح : « ياهاوشوها المجانين
 ياربى ! »

بالذكريات !

أربعين سنة أو تزيد موت كالطيف العابر ، منذ
 تلك الليلة التاريخية التى انتزعتها من ذكرياتى لأقدمها
 كطاقة من الورد المتواضع على قبر جورج أبيض العظيم .
 جورج .. الذى أعدتُ لإخراج مسرحياته الخالدة :
 لويس وعطيل وأوديب وصلاح الدين والسر المائل
 والأب ليونار ودموع المهرج ودينز وغيرها . ولست
 خلال التدريبات ، تواضعه الجلم ، وإخلاصه لقته ،
 ودقته المتناهية ، وتقديره للعمل المسرحى .



مَشكلات فنونا التشكيلية المعاصرة

بمقام الأستاذ رامي حنات

- ١ -

له حياة هيّنة تسمح له بالفرغ لمشاكل الخلق والعمل المستمر .. إلا أن الفنان التشكيلي العربي غير قادر حتى اليوم على الاعتماد في معيشته على ما يحققه له إنتاجه من دخل ، ولذا فكلما نجد فناً تشكيمياً يفرغ للإنتاج تفرغاً كاملاً . فهو مضطر دائماً إلى البحث عن عمل ثابت يضمن له إيراداً معقولاً ، يسمح بشرائه أدوات الإنتاج ، ويهيئ له فسحة من الوقت تسمح بالإنتاج .

هذه هي المشاكل الرئيسية التي يضمن حلّها حلّ بقية المشاكل الفرعية التي تؤرّق الفنان التشكيلي وتزعج تيار إنتاجه .

والمشكلة الأولى ، أعني مشكلة الطابع المميز ، حظيت بأوفر قدر من المناقشات في ندواتنا واجتماعاتنا وعماضراتنا الفنية ، وتشعبت الآراء حول هذا الطابع المطلوب ، ومدى تحقيقه في إنتاجنا الفني . وقد نلّمس بداية هذا النقاش في كلمات كتبها أحمد زكي دباشا ، في العدد الصادر بتاريخ يناير ١٩٦٣ من مجلة مصر .. يقول :

« لا جدال في أن الطراز الأساسي الذي يجب أن يسود الدراسة في هذه المدرسة (يعني مدرسة الفنون الجديدة) هو الطراز الغربي ، وأن تشبه جميع الطرز الغربية في الفنون ، وبالرغم من اضطرابنا إلى الإصانة بالأسئلة أحياناً ، يجب أن يكون تمييزهم مقصوداً على الروح الفنية وإرشاد الطلاب إلى التكوينات الفنية الأصلية مع تجنب انهماج التفرغ إلى الطرز الغربية .

لذلك يجب أن تقوم تلاميذ هؤلاء الأساتذة على شرح الأسس العامة للفنون ، وبإيجاد النماذج التي تتواءم معها . »

والأسئلة التي يتحدث عنها الكاتب ، هم مجموعاً

لا يرجع عمر الفن التشكيلي المعاصر عندنا إلى أكثر من خمسين عاماً ، عندما أنشئت مدرسة الفنون الجميلة لأول مرة . إلا أن الفنان التشكيلي المعاصر مرّ خلال هذه الخمسين عاماً بتجارب عديدة ، وواجه مختلف المشاكل . وبحث ودرس وحاول ومجاهد ، ووصل في نهاية الخمسين عاماً إلى نفس السؤال الذي أثير في أول الأمر : ما هو الطابع المميز الذي يجب أن تفرّد به فنونا التشكيلية ؟ حقيقة أن هناك سمات عامة تميز عن روح العصر أصبحت تسود فنون العالم بأكمله ، إلا أنه رغم هذه السمات العامة ما زالت الروح المحلية تشعّ من كل فن بشكل متميز .. فإين هي هذه الروح المحلية ؟ هل تحققت خلال نصف القرن الماضي ، أم ما زلنا في دور التجريب والمحاولة ، وكيف نضع أصبعنا عليها وسط خليط الإنتاج الذي يقدمه فنانونا ؟

هذه هي المشكلة الأولى من مشاكل فنوننا التشكيلية المعاصرة ، وهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمشكلة ثانية لا تقلّ عنها أهمية وعسكرة ... أعني بذلك انفصال الفنان التشكيلي عن جمهوره ، ولحوة الواسعة بين الفنانين ونقاد الفن من جهة ، وولاة المواطنين بما في ذلك صفوف المثقفين من جهة أخرى .

وهذا بدوره يقودنا إلى مشكلة ثالثة ، أساسها تكسّب الفنان من إنتاجه ، فالوضع الطبيعي والسائد في أكثر البلاد المتحضرة ، أن يعيش الفنان من إنتاجه ، بل إن هذا الإنتاج في أكثر الأحيان يحقق



أشغال حجار

موس التيل

إنتاجهم على الزام الأسلوب المصرى القديم ، إلا أن التزامهم الحرفى لهذا الاتجاه ضاعف من تقوقعهم وانفصالهم عن الجمهور .. مما يؤكد خطأ هذه الفكرة .. فالفنان المصرى القديم أنتج ما أنتجه تحت ظل نظام اجتماعى خاص وظروف معيشية معينة ، وخلال مجموعة كاملة من الأساطير كان لها أكبر التأثير على إنتاجه . والرابطة الوحيدة التى تربط فنان اليوم ، والفنان المصرى القديم هى الطبيعة .. طبيعة أرضنا وبتأثيرها التى لم تتغير تغيراً

الأساندة الأجانب الذين تولوا تأسيس مدرسة الفنون الجميلة عند أول إنشائها ، خليط من الأساندة الانجليز والفرنسيين والإيطاليين أمثال : «لابلاتى » و«اينشتي » و« ستيفر » و« موديه » و« سيمون » و« بونوه » و« جرييل بيللى »

هذه المحاولات التى تحدث عنها الكاتب فى عام ١٩١٣ . تحققت اليوم على أوسع نطاق ، ودفعت إلى الصدارة مشكلة الطابع العربى فى الفن . والطرز العربى الذى تحدث عنه الكاتب ، يعنى به الطراز الإسلامى الذى كانت الدعوة إليه قوية فى ذلك الحين ، ورغم أن هذه الدعوة لم تعد لها تلك القوة التى كانت عليها منذ لحسن عاماً . إلا أنها تُشكّلُ واحداً من الاتجاهات العديدة التى تحرى مناقشتها خلال بحثها عن الطابع المصرى .

لقد حددت مدرسة الفنون الجميلة بأجندتها الأجانب ، شكل الاتجاه الفنى خلال هذه السنوات الطويلة ، وساعد على ذلك ، سيل السمات الفنية إلى إيطاليا وفرنسا وإنجلترا ، فأصبح فننا التشكيل على الدوام صورة مزجحة لفن المدارس الأوربية المتتابعة .. ما إن تظهر مدرسة فنية جديدة فى باريس ، وما إن تنتشر ، حتى نرى انعكاساً دقيقاً لها عند بعض فنانينا ، وكان من نتيجة هذا أن أصبح فننا التشكيل صورة سطحية للفن الأوربى بمدارسه المختلفة . أقول سطحية ، لأن فناننا لم يكن فى أى وقت من الأوقات واقعاً تحت الظروف المحددة نفسها التى أثرت على الفنان الأوربى . فرغم اتصالنا بالثقافة العالية ، كانت ظروف تصورنا الاجتماعى والاقتصادى تابيان أشد التباين عن الظروف الماثلة فى أوروبا .

ومن أقوى الاتجاهات التى نادى بها النقاد وقطاع عريض من الفنانين ، اتجاه يقضى باستيحاء الفن المصرى القديم . وقد آمن بهذا الاتجاه عدد من الفنانين وقصروا

إلا أننا لم نحصل حتى اليوم على نتائج كاملة تسمح لنا باعتبار أن هذه المحاولة فيها الحل النهائي لمشكلة الطابع المميز .

والذي لاشك فيه أن نهضتنا السياسية والاقتصادية المعاصرة ، سيكون لها أكبر الأثر في تحديد معالم فننا خلال السنوات القليلة القادمة .

نتقل بعد ذلك إلى المشكلة التالية في الأهمية ، أعنى مشكلة انفصال الفنان عن الجمهور ، وهي ظاهرة لا تحتاج إلى إثبات ، ويكفي لأي مراقب أن يتابع جمهور معارضتنا التي تعد بالعشرات كل عام ، حتى يقين أن هذا الجمهور ينحصر في دائرة ضيقة من الفنانين المنتخبين ، وبمجموعة النقاد الفنيين . وقلة من محبي الفنون الجميلة . وفي الوقت الذي تدخل فيه مشاكل الأدب والموسيقى والمسرح والسبيل في صميم اهتمامات المتفكر العربي ، نجد أن مشاكل الفن التشكيلي لا تحظى بأدنى اهتمام من جمهور المثقفين أو الجماهير العربية بشكل عام . وهناك من يقول إن هذه المشكلة وليدة المشكلة السابقة . بمعنى أن انفصال الجمهور عن الإنتاج التشكيلي سببه انعدام الطابع المميز لهذا الإنتاج . وعدم تمثيره عن واقع حياة المواطن العربي . ورغم ما في هذا القول من صحة ، إلا أنه لا يشكل السبب الرئيسي للمشكلة .

وفي رأيي أن أساس هذه المشكلة انعدام التربية الفنية عند الجماهير . وحل هذه المشكلة يجب أن يتم على مستويات مختلفة ، أهمها بناء الحاسة الجمالية عند التلاميذ في مدارس المرحلة الأولى والمدارس الثانوية .. فنضمن بذلك جيلاً كاملاً يتذوق الصورة . ويستمتع بالتمثال . ويطلب التناسق والجمال في كل ما حوله من أدوات وأشياء .

وهذا يستدعي إعادة النظر في طبيعة دروس الرسم ، والتربية الفنية في مدارسنا . فجميع هذه الدروس مبنية



امتنان غنار

الدكتور الجراح حل إبراهيم

ملاحظاً . ولعل هذا هو السبب فيما نلمسه من معالم مشتركة بين فن غنار وفن النحت المصري القديم .

وفي السنوات الأخيرة ظهر اتجاه قوي إلى استيعاب الفنون الشعبية ، وخرج بعض فنانينا بنتائج ناجحة في هذا الاتجاه سواء في التصوير أو النحت .. وتمت عدة محاولات لتطوير الفن الشعبي واستيعاب الطاقات الإنسانية الضخمة التي تكمن في إنتاجه وساعد على نجاح هذه المحاولات ، محاولات موازية في الموسيقى والرقص والأدب ..



لفانة السيدة خديجة رياض

ست جزيرة

استعداد المدارس الأوروبية

في مادة الرسم أو التربية الفنية .
ولا يتم إصلاح هذا الوضع بشر إعادة النظر
في الهدف من مادة التربية الفنية أصلاً ، فالمفروض
أن يعاد تشكيل برامج هذه المادة بحيث يصبغ
الهدف منها تنمية حاسة التذوق الفني عند التلميذ ،
وأن تقتصر دروس التأدية على حيز محدود من البرنامج .
وهذا يستدعي بدوره إعداد المدرس المؤهل الذي
يستطيع مساعدة التلميذ على تنمية حاسة التذوق الفني ،
حتى تحصل في النهاية على جيل كامل يتلوق الفن
التشكيلي ، ويسلك الإنتاج الفني .. وهذا هو موضوع
حديثنا القادم .

على أساس تدريب التلميذ على الإبداع في التأدية ،
وهدفها محاولة جعل جميع التلاميذ ، فنانين متبحرين .
وهو أمر لا يستقيم له منطق .
ولتدليل على عدم سلامة هذا التفكير يكفي أن
تتصور أن وزارة التربية قد قررت تدريس الطحين
والعزف الموسيقى لتلاميذ المدارس ، وحسدت
امتحانات لهذه المادة . بحيث لا يتم نجاح التلميذ
إلا بنجاحه في هذا الامتحان .. النتيجة الطبيعية
لهذا التصرف أن يكره التلاميذ كل ما يتصل
بالموسيقى ، وتزايد نسبة الرسوب ، فتضطر الوزارة إلى
تخفيض درجة النجاح إلى حد أدنى .. وهو بعينه ما يحدث

أفلام الرعب إنجاء غير إنساني بقلم المخرج الأستاذ صلاح النجاشي

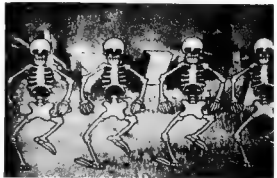
في تلك البلاد . ولعل السر في هذا الاهتمام الكبير إنما
تُحمّله قبل كل شيء الأرقام الدالة على الزيادة في
إنتاج هذه الأفلام عاماً بعد عام . فبينما لم يتجاوز عدد
أفلام الرعب التي أنتجت في عام ١٩٥٣ تسعة أفلام،
ارتفع هذا الرقم في عام ١٩٥٧ إلى خمسة وثلاثين فيلماً
وما زال إنتاج هذه الأفلام في ازدياد حتى لَيُقدَّر
عدد أفلام الرعب التي سيتم إنتاجها في العام الحالي
١٩٥٩ بأكثر من خمسين فيلماً . ويبلغ هذا الرقم
أكثر من ضعف عدد الأفلام التي أنتجت في خلال
موجة أفلام الرعب السابقة التي اجتاحت العالم قبيل
الحرب العالمية الثانية فيما بين عامي ١٩٣٣ - ١٩٣٩ .

وما هو جدير بالذكر أن عدد أفلام الرعب التي
عرضت في الجمهورية العربية المتحدة حتى الآن قليل
نسبياً ، وذلك لأن موجة أفلام الرعب الأخيرة بدأت
في استوديوهات إنجلترا ، ثم انتقلت منها إلى أمريكا .
ولذلك فقد حالت الظروف السياسية التي مرّت بها البلاد
خلال الأعوام القليلة الماضية دون وصول هذه الأفلام
إليها من قبل ، ولكنها بدأت الآن تغزو بلادنا بكثرة
تثير القلق ، وتدعو إلى البحث في جذور عرض هذه
الأفلام على شعبنا في وقت تُشغّل فيه البلاد كلها
بمركة الإنشاء والتعمير .

وقد تختلف الآراء في كيفية وقف هذا التيار من
الأفلام المرعبة ، وهل تقع هذه المسؤولية على رقابة السينما
عندنا .. فنتألمها يمنع عرض هذه الأفلام في بلادنا

دماء وصرخات ومقابر فارغة أفواها ، وأشباح
تتحرك في كل مكان لتقتل وتدمّر ، تلك هي المشاهد
التي تعرضها علينا موجة أفلام الرعب الجديدة التي
بدأت تفتح العالم منذ عامين ، وتسربت تدريجياً إلى
دور السينما بالقاهرة والأقاليم . ثم أخذ عددها يزداد
وينمو ، حتى شهدنا أخيراً في هذا الصيف واحدة من
تلك الدور تخصص في عرض هذه الأفلام .

والواقع أن هذه الموجة من أفلام الرعب التي نصينا
متأخرة بعض الشيء ، قد أثارت اهتمام الرأي العام في
أوروبا وأمريكا خلال العامين الماضيين . ودارت حولها
مناقشات وأبحاث في الصحف والإذاعة هناك ، بل إن
بعض المجلات الفنية بلغ من اهتمامها بهذا الموضوع
أن أصدرت أعداداً خاصة لأفلام الرعب تعرض فيها
آراء المؤيدين والمعارضين لهذه الأفلام ... وقد اشترك
في هذه المناقشات والأبحاث علماء النفس والاجتماع





« لقطة من فيلم الدكتور كاليجاري » (١٩٢٩) التي سيطرت عليه
شهوة السلطة المطلقة الجنونية

وهكذا ارتبطت موجات أفلام الرعب دائماً بالفترات
العصيبة في حياة الشعوب حينما تتعرض البلاد للأزمات
الاقتصادية أو للأفكار كالمدمرة للحروب .

وإذا رجعنا إلى عام ١٩١٦ ، فلأننا نجد دور السينما
في ألمانيا تعرض على الناس سلسلة من أفلام الرعب من
بينها : فيلم « الإنسان الغريب » الذي يروي قصة عالم
ينجح في أن يَخْلُق في معمله إنساناً صناعياً ذا ذكاء
حاد . وإرادة قوية ... ولكن بدون روح . وما إن
يكشف هذا الإنسان الصناعي سر خفيته حتى يحس
بأنه وحيد منبوذ . محتاج إلى الحب ليتخلص من عزله .
وتدفعه رغبته الشديدة في الحب إلى أن ينتقل إلى بلاد
بعيدة ، آملاً ألا يكتشف الناس هناك سر حياته ..
ولكن السر سرعان ما يكتشف . ورغم كل محاولات
لكي يكتب حب الناس ، نجد الناس يقرءون منه
في رعب شديد وهم يرددون « هذا هو الإنسان الغريب ،
خادم الشيطان ، رجل بدون روح » . ويشعر الرجل
الصناعي بالكراهية الشديدة للجنس البشري كله ،
فيفرض نفسه دكتاتوراً على دولة كبرى ، ثم يبدأ بثأر

تخفف منها نفس الموقف الذي تقفه من الإنتاج السينمائي
المطل . إذ تمنع عرض الأفلام ذات المستوى الفني
الضعيف في الخارج ، أم أن من حق رقابة السينما أن
تقف من هذه الأفلام موقفاً وسطاً . فتمنع عرضها على
الصغار ... ثم تترك كل من تجاوز السادسة عشرة من
عمره يواجه تجربة الأفلام المرعبة ، ويتخذ منها موقفه
الخاص ؟

وهنا يكن الرأي في الموقف الذي يجب أن تتخذه
الرقابة ، فإنه لا بد من أن يتولى النقد الفني عندنا مهمته
في تقييم هذه الأفلام ، ويحدد موقفه الواضح الصريح
منها ليساهم بذلك في توجيه الرأي العام ، وفي تنوير
رقابة السينما والقائمين عليها بالتيارات الزاحفة عليهم ...
عسى أن يساعدهم ذلك في تحديد موقفهم منها لحماية
القيم الإنسانية التي يؤمن بها شعبنا .

ولا بد لنا ، إذا أردنا أن نكون فكرة طليحية على
الظروف التي نشأ فيها أفلام الرعب ، من أن نرجع
إلى تاريخ السينما لنجد أن الموجة الأولى لهذه الأفلام
بدأت في ألمانيا أثناء الحرب العالمية الأولى وفي أعقابها ..
حيث كان الشعب الألماني يعاني مرارة الهزيمة ، وأفكار
الإنهيار الاقتصادي وما صاحبه من جوع وبطالة .
وبدأت الموجة الثانية من أفلام الرعب في أمريكا خلال
الأزمة الاقتصادية التي تعرّض لها العالم قبل الحرب
العالمية الثانية .

ولعل موجة أفلام الرعب الجديدة التي تمر بها في
هذه الأيام ، هي أخطر هذه الموجات جميعاً وأبشعها .
وتتناثر الشائعات في الأوساط الفنية الأوروبية أن بعض
الحكومات تشجع إنتاج هذه الأفلام في هذه الأيام
بالذات ، محاولة بذلك أن تعدّل أذهان الناس للأموال
التي ستنتج عن الحرب الذرية ، حتى يستطيعوا مواجهة
الخراب والدمار والتشويه الذي سيصيب العالم نتيجة هذه
الحرب الرهيبة .



« كاليجارى » وسط الديكور الذى أبدعه عيال الفنانين .

وكأنها شبح يتحرك . ويشير فرانسيس إلى الفتاة قائلاً
للرجل العجوز : إنها خطيئته ... ثم يعود بذكريته
لبروى له قصتها الرهيبة .

وبداً القصة فى ساحة بلدة « هولستدول » ، حيث
نرى الدكتور « كاليجارى » - وهو رجل عجوز ، غريب
المظهر - يعلن عن استعراض التنويم المغناطيسى يقدمه
مع مساعده « سيزار » . ونعرف أنه منذ حل « كاليجارى »
فى المدينة ، وقعت جرائم قتل عديدة أثارت الذعر فيها .
وفى يوم ما يزور فرانسيس وصديقه « ألن » ، الملاهى
حيث يحصران استعراض التنويم المغناطيسى ، ويشاهدان
« سيزار » يخرج من صندوق الموت ، ثم يبدأ فى
الإجابة على أسئلة المتفرجين عن مستقبل حياتهم .
ويسأل « ألن » عن عدد السيدات التى سيعيشها ...
فيجيبه « سيزار » بأن حياته ستنتهى عند الفجر .

وفى الليلة نفسها تتحقق النبوءة ، ويُغتال « ألن » .
ويشك فرانسيس فى أن سيزار هو القاتل .. وأنه فعل
ذلك تحت تأثير التنويم المغناطيسى . وعلى ذلك يتبع
فرانسيس قافلة « كاليجارى » لتجسس عليه ، على حين

لنفسه بأسلوب وحشى ليس له مثيل . وينخفى فى
ثياب العمال . ويحرضهم على إثارة الشعب حتى تتاح له
الفرصة كدكتاتور ... أن يقضى على حومهم دون
رحمة أو شفقة . ويشير الرجل الصناعى فى النهاية حرباً
عالمية ولا تنتهى حياته إلا حينما تنزرب عليه صاعقة
من السماء .

ومن الغريب أن هذا الفيلم الذى أثار الرعب فى
نفوس المتفرجين ، تكررت أحداث كثيرة منه فى عهد
هتلر فيما بعد . حينما تحوّل كثير من الخيالات المرعبة
إلى حقائق رهيبة ، عاشها الناس فى ألمانيا النازية .

ولم يكن هذا الفيلم وحده هو الذى انطوى على
نبوءة مما سيحدث فى أيام هتلر ، بل إن هناك فيلماً
آخر أثار اهتماماً كبيراً بين النقاد فى كافة أنحاء العالم
منذ ظهوره فى أبريل ١٩٢١ حتى الآن . وذلك لمهارته
الفنية من ناحية . ولأهمية موضوعه من ناحية أخرى .
وهو فيلم « الدكتور كاليجارى » . وحينما يبدأ الفيلم نرى
شاباً صغيراً يدعى فرانسيس جالساً فى إحدى الحدائق
وإلى جواره رجل عجوز . ثم تمر أمامهما فتاة نحيلة



نقطة من فيلم « نوسراتو » (١٩٢٢)
مصاحبة الدماء بهيمة الحب ميتلاشي في الهواء .

الربط الذى حدث فى أذهان المتخرجين بين أحداث الفيلم . وبناء المجتمع الذى يعيشون فيه .

والواقع أن العاملين فى الفيلم لم يألوا جهداً فى إبراز فكرة السيطرة . والسلطة المطلقة طوال عرض الفيلم .
هى أوله ترى رجال بسطة فى المدينة يجلسون على مقاعد
لنوعية على ارتفاع هائل .. ترمز إلى مكانتهم الممتازة
فى المجتمع . كأنهم درجات السلم العديدة الموصلة
إلى مركز البوليس . كنت هى الأخرى تؤكد السلطة
لكثرة رجال البوليس . أما فى المستشفى فنجد أن
السلم الموصول إلى المدير يتألف من ثلاثة أجنحة ليؤكد
مكانة « كاليجارى » على قمة هذا العالم الفوضوى .

وقد ترك هذا الفيلم أيضاً أثراً فى الأدب الحديث .
إذ نجد « جوزيف فرغان » يسرد فى قصته الطويلة
« ليس هناك مجال للتقهقر » . خواطر أستاذ تمسوى
بعد تعذيبه فى معسكرات الاعتقال فى ألمانيا أثناء الحرب
فيقول : حين أقوم بـ « حيلة » فى تلك الفترة ، لا كبرت الدكتور
« كاليجارى » ثم يدرك الأمر صور « برودى » « فاسيني »
أدركت هذا سمعة كثيرة فى « واقع عقوبة الإعدام لانه
الأدب » . وكان برودى دائماً « صبوراً راسماً » « أحرقه حياً »
« امرئود بالناصحة » « فصور عليه » « وعكزت كيف كان عد
الإمر طرد صورة صادقة لحالة القرن العشرين » . ثم استمرت
مع ذلك فى النوع .

ولا ريب فى أن هذه الأفكار تتعدى إلى أعماق
فيلم الدكتور « كاليجارى » . إذ يرى الكاتب فى شخصية

يدبر « كاليجارى » حطة لقتل « حين » حطية
فرانسييس . وتستمر المطاردة حتى يلجأ « كاليجارى »
إلى مستشفى للأمراض العقلية ليحتجى به . ويطلب
فرانسييس مقابلة مدير المستشفى . ولكن الدم يجفد
فى عروقه حينما يكتشف أن المدير هو « كاليجارى »
نفسه .

وتتتابع حوادث كثيرة من هذا القبيل فى جو غرافى
مرعب ينمو باستمرار . ويكشف المتخرجون أن كل
شخصيات القصة محايين .. عما فى ذلك فرانسييس
نفسه !

وقد كانت شخصية « كاليجارى » فى هذا الفيلم .
تمثل السلطة المطلقة التى تُسحِّدُ القوة فى دها . ولا
تتورع فى سبيل تحقيق شهوتها فى السيرة . من أن
تُحطِّم كل الحقوق والقيم الإنسانية دون شفقة أو
رحمة .

وقد بلغ من تأثير هذا الفيلم . أن أدخل فى فرنس
كلمة جديدة هى : « الكاليجارية » Caligarian
للدلالة على عالم ما بعد الحرب الذى تقلب فيه
الأوضاع كلها . ولعل فى هذا ما يكشف لنا عن



زائر غريب من عالم مجهول ينشر الخراب والفساد فى كل مكان

المسافر. فيفزع نوسفراتو. وينسحب بعيداً عن ضحيته. ويهرب الشاب في حين يطلق مصاص الدماء من القصر ليجوب أنحاء العالم.. وحينها يحلّ تهيم الثيران، ويتساقط الناس موتى وكأنه الزلزال. ويصعد مصاص الدماء فوق ظهر سفينة فيموت بحارها، وتنطلق السفينة وحدها تمخر عباب الماء. حتى تصل إلى مدينة «برمن» فيقابل نوسفراتو هناك «نيئا» زوجة الشاب المهارب. ولا تهرب «نيئا» عند رؤية الوحش مصاص الدماء.. بل تعدّ ذراعيها نحوه مَرْحبة به.. وإذ تفعل ذلك تحدث معجزة هائلة إذ تشرق الشمس فجأة، ويتحول مصاص الدماء إلى دخان يتلاشى في الهواء.

وهكذا نجد أن التحليل الألماني في هذه الفترة... كان ينزع دائماً نحو خنق تلك الشخصيات الرهيبة التي تسيطر على الناس فتقتلهم وتعذبهم وتمتص دماءهم. وكانت هذه الأفلام كلها في الواقع، تعبيراً عن القلق النفسي الذي كان يفتّز الشعب الألماني في تلك الفترة من تاريخه.

وقد كانت هذه الأفلام الألمانية متفوقة من الناحية الفنية إذ برزت فيها تجارب سينمائية عديدة. أما من الناحية الموضوعية فقد بقيت حتى وقتنا هذا مصدراً تستعبر منه أفلام الرعب شخصياتها وأجواءها الرهيبة. ولذلك نجد أن موجة أفلام الرعب الثانية قبيل الحرب العالمية الثانية، لم تحظ بإهتمام النقاد، أو مؤرخي السينما. إذ أن فيلم «فرانكشتاين» مثلاً اقتبس موضوعه من فيلم «الإنسان الغريب» الذي أشرنا إليه فيما سبق. وكذلك اقتبس فيلم «دراكولا» موضوعه من فيلم «نوسفراتو أو سيمفونية الرعب». وهكذا كانت موجة أفلام الرعب الثانية في الواقع تكراراً ناطقاً لأفلام الرعب الأولى التي ظهرت في عهد السينما الصامتة.

وإذا انتقلنا إلى موجة أفلام الرعب الحالية فلنأخذ نجدها قد بلغت مستوى من البشاعة لم يسبق له مثيل في



التركيز المستمر على مشاعر العنف وتعسفة لقطة من فيلم «انتقام فرانكشتاين»

«كاليجارى» شبيهاً للإمبراطور «التيينيان» وتديراً بهتلر. والواقع أن هناك أكثر من وجه شبه بين هتلر وكاليجارى.. فشكا كان الأخير يستقدم قوّته في الشرع المفاطيسي للسيطرة على سبزار، ودفعه لارتكاب جرائم القتل، مارس هتلر نفس هذه السيطرة الروحية على الجماهير. وقادهم إلى تلك الحرب المدمرة.

وفي عام ١٩٢٢ قام «مورانو» بإخراج فيلم «نوسفراتو أو سيمفونية الرعب». والفيلم يروى قصة موظف شاب يقصد إلى قصر «نوسفراتو» في أعماق الغابة في عمل خاص به، ولكنه حينما يصل إلى القصر يجد حجراته مهجورة، كما يجد سيد القصر مستغرقاً في النوم. وعيناه مفتوحتان. ووجهه شاحب. وكأنه جثة هامدة. ويقضى الشاب ليلته في القصر آملاً في مقابلة «نوسفراتو». ولكن ما إن ينام الشاب المسكين حتى يستيقظ نوسفراتو، ويتجه نحوه ليمتص دمه. وفي هذه اللحظة بالذات تستيقظ زوجة الشاب من نومها مزعجة وتصرخ منادبة زوجها



مع بشرى مسعود من حذاء ينشر الرعب في كل مكان .
أفلام من مصر - - - بدون وجهه (١٩٥٧)

تدريجياً لقطات كبيرة رهبة ، تصور تفاصيل دموية دقيقة صممتها المشهد الأخير الختمى في هذه الأفلام وهو مشهد القضاء على الوحش القادم من عالم غريب . ثم أخذت هذه التفاصيل تنتشر في أجزاء متفرقة من الأفلام لتصور الأضرار التي تحيق بالضحايا البشرية ، والشوه الذي يصيب أجسامهم .

وتبكرت هذه الموجة الجديدة من أفلام الرعب في فيلم « لعنة فرانكشتاين » ، الذي أنتجته ستوديوهات إنجلترا عام ١٩٥٧ . والواقع أن هذا الفيلم ، وبقية الأفلام التي تبعتها ، لم تعد تثير الرعب بقدر ما تثير الاستهزاء . لما تحتويه من تفاصيل جراحية دموية . ومن هذا القبيل ما تنصمته فيلم « انتقام فرانكشتاين » من مشاهد تمثل نقل مخ آدمي من جسم لآخر . ولقطات كبيرة لطرف ذراع مقطوعة ، وقدم آدمي تسقط ملهية من أحد الأفراخ .. بعد أن احترق بقية جسم صاحبها . وأصبح كل فيلم ينافس سابقه في عرض هذه

تاريخ السينما ، حتى ليتعدّر مقارنتها بأفلام الرعب السابقة جميعاً . ويمكن أن نجد البنور الأولى لموجة أفلام الرعب الحالية في الأفلام العلمية الخرافية التي ظهرت في أوائل العقد الحالى من هذا القرن . وقد كانت هذه الأفلام تدور أول الأمر حول رحلات الصواريخ إلى العوالم الخارجية المجهولة . وفي خلال هذه الرحلات . أو عند وصول الصواريخ . كانت تجري بعض الأحداث المريعة .

ولكن هذا الاتجاه سرعان ما تغير . وبدأت الأفلام تدور حول مخلوقات وهمية تغزو الأرض من الكواكب الأخرى . أو من باطن البحر . (ومن هذا القبيل أفلام « حرب العوالم » ، « الشيء » ، « وحش من أعماق ٢٠٠٠٠ فرسخ » ، « هم ») . ومن الناحية الاقتصادية كان هذا الاتجاه أكثر حكمة ، إذ أنه من الأرخص بالطبع ، إعداد وحش ضخم رهيب بدلاً من بناء عالم بأسره من الكواكب والنجوم . ولم تنجح هذه الوحوش الزائرة في إثارة الرعب في نفوس المتفرجين وإنما كانوا ينظرون إليها كشئ « مسأل » يثير الضحك . ولم يحل ذلك . على كل حال . دون إقبالهم على مشاهدتها أول الأمر .

ولكن لم يمض وقت طويل حتى فقدت هذه الموضوعات جديتها . وظهرت الحاجة إلى أفلام أكثر إثارة .. حتى تستطيع الاحتفاظ بإقبال الجماهير عليها . وبدلاً من أن تلجأ ستوديوهات السينما إلى الاستعانة بكتاب للقصة أوسع خيالاً ، وأقدر على الابتكار في تقديم تلك الشخصيات الخرافية . بدأت توغل في تصوير العناصر الوحشية لهذه الشخصيات . وتجعل كل شخصية أكثر عنفاً وميلاً لسفك الدماء . وبدأت الأفلام أيضاً تعدل عن استخدام قوة الإيحاء التي كانت أهم طابع يميز أفلام الرعب السابقة .. فلم تعد الأفلام تكفى بالرمز إلى الحوادث الدموية الوحشية التي كانت دائماً تدور خارج نطاق الشاشة ، بل أخذت تعرض علينا



لقطة من فيلم « دراكولا » أضيفت إلى نسخة الفيلم التي صدرت إلى دول آسيا وأفريقيا

ولا يغفل فيلم واحد من أفلام الرعب الجديدة من مشاهد القسوة العنيفة التي يركز الفيلم عليها اهتمامه ، ويعتبرها منتج الأفلام أحد عناصر تَمَوُّق الفيلم في إثارة الرعب والاشمئزاز . وفيما عدا هذه المشاهد تخلو أفلام الرعب هذه من أي إحساس فني بالسبيل وإمكاناتها ، فهي مُبْلَّةٌ وغير منطقية .

وقد كان من آثار موجة النقد التي تعرضت لها هذه الأفلام في أوروبا وأمريكا ، أن اضطرت شركات السينما إلى الاستعانة ببعض علماء النفس للدفاع عنها . فأعدت جامعة جنوب كاليفورنيا برنامجاً إذاعياً ساهم فيه الدكتور « مارتن جروتهان » أستاذ علم النفس بالجامعة بحدث موضوعه « الرعب » - فيه خبير كثير لكم » . قال فيه :

إن مشاهدة أفلام الرعب تكسبنا متعة سطحية ، ونجعلنا دائماً على استعداد لمواجهة «دعس» أعداء وتسلط عليها ، والظروف التي يتعرض لها الناس في عصر الحديث تضطرم إلى أن يلائموا دائماً بين طاعهم والحياة القاسية التي تحيط بهم .

ومن كبار المدافعين عن أفلام الرعب الممثل البريطاني « كريستوفر لي » الذي قام بالدور الرئيسي في فيلمي « دراكولا » و « لعنة فرانكشتاين » ، وامتثلت جوبوه بالذهب نتيجة لنجاح هذه الأفلام . فقد أدلى بتصريح لمجلة رواد السينما قال فيه :

إن قلة من الأفلام الواقعية مثل « عاصفة في الميناء » و « بنور الشر » قد يثيران في نفوس المتفرجين الرغبة في الشغب وارتكاب المفاات ، أكثر من نفس ذلك عشرة من أفلام الرعب . ذلك لأن الشخص الذي يتأثر بالسينما ويحاول تقليد شخصياتها ، لا بد من أن يتأثر بشخصية الممارس والفرير . ولكن من العسير عليه مهاجمة « الخيال » أن يحاول تقليد « دراكولا » أو « فرانكشتاين » .

ويستطرد « كريستوفر لي » قائلاً : « إن أفلام الرعب - من مجرد وسيلة الهرب من واقع الحياة ، وإثبات لتسلية مبتذلة . وقد يقتنع بعض الناس بوجهة نظر العالم النفسي

التفاصيل الرهيبة ، فظهرت أفلام مثل « شيطان بدون وجه » الذي عرض في القاهرة في الشهر الماضي وهو يصور عتياً بشرياً وعموداً فكرياً يتحركان دون جسد ، ليثيرا الذعر والرعب في كل مكان . أما فيلم « الرعب في ترونبج » فيصور رأساً بشرية متصلة عن الجسد . وفي فيلم « الذبابة » ، وأينا جسم إنسان حي وهو يتحطم في مكبس هيدروليكي مرتين : مرة في أول الفيلم ، حيث شاهدنا الدم يسيل من أطراف المكبس ، ومرة في آخر الفيلم ، عندما شاهدنا المكبس وهو يهبط تدريجياً فوق الجسم ليحطمه .

وأصبح من المألوف أن تحتوي هذه الأفلام على مشاهد تذكرنا بفضائع معسكرات الاعتقال النازية . فنجد في فيلم « دم مصاص الدماء » مشهداً يصور مجموعة من الناس مقبدين بالسلاسل على حن يقوم بعض العلماء الأشرار بإجراء تجارب رهيبة على أجسامهم . كما نرى مشهداً آخر يصور المرضى بأحد المستشفيات العقلية وهم يتعرضون للتغليب والجلد .

وتعرض أعضائها وطأة في بريطانيا نفسها ، ثم ترسل إلى أمريكا نسخة تحتوي على قدر أكبر من الحوادث العنيفة . أما النسخة الثالثة فتكون عامرة بمشاهد العنف والقسوة وهي ترسل هذه النسخة الأخيرة إلى اليابان وبلاد آسيا وإفريقيا . وإذا كانت شركات السينما الأجنبية تعد لنا نوعاً من السم أقوى من الذى تستطيع عرضه في بلادها فهل نسمح لها بذلك ؟ إن بريطانيا التى بدأت لإنتاج أفلام الرعب الأخيرة ، قد منعت عرض أفلام الرعب في بلادها خلال الفترة من يونيو ١٩٤٢ إلى نوفمبر ١٩٤٥ ، حينما كانت مشغولة بحركة الدفاع عن بلادها .

مرة أخرى نساءل عن جدوى عرض هذه الأفلام عل شعبنا في وقت تُشغَل فيه البلاد كلها بالبناء والتعمير .

الأمريكي أو الممثل البريطاني في أن أفلام الرعب فيها خير كثير وأنها نسبية بمقاييسه ، وأنها لا تنحصر على العنف أكثر من غيرها من الأفلام .. إلا أنه يجدر هؤلاء أن يذكروا أن خطورة هذه الأفلام إنما تكمن في تأثيرها العام الذى يترك في نفوس المتفرجين . إذ يعتادون رؤية مشاهد العنف والتعذيب وسفك الدماء ، مما يجعل شعورهم يتبدل ويفقدون تدريجياً تلك المشاعر الإنسانية الرقيقة التى هى صمام الأمان في عالم تتهدده أخطار القنابل الهيدروجينية والذرية .

ولست أدري رأى رقابة السينما في بلادنا في وجهة نظر علماء النفس وممثل السينما . ولكنى على كل حال ، أود أن أنقل لها خبراً خطيراً نشرته إحدى المجلات الفنية الأوربية . إذ ذكرت أن استوديوهات بريطانيا تعد ثلاث نسخ مختلفة من أفلام الرعب التى تنتجها ،



السيمفونية الكورنفا وجالوتسكي جمهورية

بقلم الأستاذ محمد رشاد بدران

بين هذه الفواصل الثلاثة أو الأربعة ، ولكن لم يستطع أحد بعد أن يصل إلى إجابة مرضية عن هذا السؤال . ويبدو أن العرف والعادة هي ما يجعلها مرتبطة برابط قرابة الدم ، ولكن من جهة أخرى أشك في أنه يُستطاع إحلال فاصل المينيتو الذي كتبه « هايدن » في سيمفونيته رقم ٩٨ ، محل فاصل المينيتو الذي كتبه لسيمفونيته رقم ٩٩ دون أن يتولد عن ذلك شعور بنقص في المعنى المتطابق لكل من هاتين السيمفونيتين ، خصوصاً وأن الفواصل في الأمثلة من النماذج الأولى للصونات كان ينصل بعضها بعض بدافع التوازن والمقابلة ، وبسبب بناء من العلاقات المقامية المستعملة بها .. أكثر من ارتباطها بصلات داخلية فيما بينها تقوم من الموسيقى نفسها . وفي العصور الأخيرة سوف نرى ما يسمونه بالنموذج الدوري *Forme cyclique* — إذ حاول المؤلفون وصل فواصلهم عن طريق لحن موحد يسودها جميعاً ، بينما يحفظ كل فاصل بمميزات العامة المنفصلة .

والآن لترى كيف تكون صورة كل فاصل من فواصل الصونات الكاملة على حدة . وهو وصف ينطبق بصفة عامة ، إذ لا نضع قاعدة عن نموذج الصونات إلا ونجد ما يناقضها . ولكن يمكن القول عموماً بأن الحركة الأولى في أي صونات تكون دائماً في نموذج الحركة السريعة للصونات (الأليجرو الصونات) *Allegro - Sonate* . وإنني أعظم هنا مدلول لفظ «صونات» ليشمل السيمفونية ورباعي الأوتار وما شابهها .

لقد أصبح للسيمفونية اليوم كيان خاص لا نستطيع معه إغفال عنها بحثاً خاصاً بالرغم من أنها ليست نموذجاً مستقلاً يختلف عن الصونات ، بل يقيني أنها من هذه الناحية تعد صونات كتبت للأوركسترا .

ولقد أصبح من المستحيل عملياً أن تستمع إلى برنامج من موسيقى الأوركسترا في قاعة من قاعات الحفلات الموسيقية ، أو يذاع بالراديو دون أن تلتقي بسيمفونية من السيمفونيات التي تُعرف عادة في البرامج الموسيقية . ومع ذلك يجب أن نعلم أن السيمفونيات من وجهة بنائها لا تثير آفة مبالٍ يمكن مناقشتها غير ما يذكر عن بناء الصونات . لهذا يتعين علينا أولاً أن نُجمل لإيضاح بناء الصونات ، حتى يتسنى لنا مناقشة المسائل السيكلوجية التي تثيرها السيمفونية ، وأن نحدد مركزها من موسيقى العصر الحالي .

فن الوجهة البنائية تشبه السيمفونية بناء الصونات الكاملة: أي تتألف من ثلاثة أو أربعة فواصل . والتمييز الظاهر بين الفواصل ينحصر في التمييز بين سرعة الوقت فيها *Tempo* ففي نموذج الثلاثة الفواصل يكون نظام السرعة بها :

سريع — بطيء — سريع .

وفي نموذج الأربعة الفواصل يكون على الوجه الآتي :

سريع — بطيء — متوسط السرعة — سريع جداً .
ويود جميع الناس بصفة عامة معرفة ما يربط

(١ - ب - ١) ، تكون هنا أقساماً موسيقية كبيرة . كل منها يعزف في فترة من الزمن تستمر من خمس إلى عشر دقائق .

والنظام التخطيطي لنموذج « الفاصل السريع للصناتة » ، الذي رمزنا إليه بالأحرف (١ - ب - ١) ، يشير إلى أن التجزئة الكبيرة للأقسام تسمى في هذه الحالة :

الاستعراض - التفاعل - التلخيص .

وفي قسم الاستعراض تستعرض الألحان . وفي قسم التفاعل يتناولها المؤلف بطرق وصيغ جديدة حاسمة ، وفي التلخيص يقوم بإعادتها في صورتها الأصلية .

ويتألف قسم الاستعراض من اللحن الأول ، ويصحب الموضوع الأول ، وبه موضوع ثان ، ثم لحن ختامي لهذا القسم . ويكون طابع الموضوع الأول درامياً أو كما يقال عنه « مذكراً » ، ويكون دائماً مكتوباً من مقام السبحة الأولى أى مقام الأساس Tonique ويكون طابع الموضوع الثاني غنائياً أو كما يقال عنه « مؤنثاً » ، وهو دائماً من مقام الدرجة الخامسة dominante وأما اللحن الختامي فهو أقل أهمية من الموضوعين الأول والثاني ويكتب من مقام الدرجة الخامسة أيضاً .

وأما قسم التفاعل فهو قسم « حر » أى أنه يتناول ألحان الاستعراض ويجمعها ويجوزها ويضيف إليها مواد أخرى جديدة كما تنتقل فيه الموسيقى بين عدة مقامات مختلفة وبعيدة عن المقامات التي استعملت أصلاً .

ويعاد في قسم التلخيص ما سبق أن ورد بيانه في قسم الاستعراض حرفياً أو بما يقرب من ذلك غير أن جميع الألحان المعادة تكون كلها في مقام الدرجة الأولى .

تلك هي الخطوط العريضة لهذا النموذج . ولنتناول الآن قصصه عن قرب لعنا نخلص من ذلك .. بما نستطيع

وسوف نقوم بتوضيح هذا النموذج تفصيلاً بعد قليل . والفاصل الثاني هو الفاصل البطيء ، وليس له نموذج خاص به على وجه التحديد . بل يمكن كتابته متبعين أى نموذج من النماذج الموسيقية المختلفة . فيمكن مثلاً أن يكون لحناً معه تنوعاته ، كما يمكن أن يكون على هيئة الروندو البطيء . قصيراً أو مطولاً . كما يمكن أن يكون أبسط من ذلك في نموذج الثلاثة الأقسام المجزأة أى يتألف من لحن أول ، ثم ثان ثم استعادة للحن الأول . وفي حالات نادرة قد يصاغ فيها يشبه كثيراً « نموذج الحركة الأولى للصناتة » . وإذن يجب على المستمع أن يتوقع في استماعه للفاصل البطيء أن يصادف واحداً من هذه الأنواع .

والفاصل الثالث يكون عادة في صيغة المينوتو minuetto أو الأسكربتسو Scherzo . وفي المؤلفات الأولى لهايدن وموتزارت كان في صيغة المينوتو . ومن بعد كان في صيغة الأسكربتسو . وفي كتبنا للحن كان النموذج المطبق هو نموذج الثلاثة الأقسام المجزأة الذي أشرنا إليه . وفي بعض الأحيان تصادف تبادلاً في المراكز بين الفاصلين الثاني والثالث . بمعنى أن الفاصل الثاني يكون الأسكربتسو . والفاصل الثالث هو الفاصل البطيء .

والفاصل الرابع أو فاصل الختام Finale . كما يطلق عليه أحياناً ، يكون دائماً إما في صيغة الروندو المطول أو في نموذج « الحركة السريعة للصناتة » . وإذن فالحركة الأولى للصناتة هي مالمها صيغة جديدة خاصة بها دون الفواصل الأخرى .

ومن أهم الصفات المميزة لنموذج « الفاصل السريع للصناتة » أنه يمكن اختصار صيغته ووردها إلى الصيغة الثلاثية الأقسام السالفة الذكر . كما أنه في خطوطه العريضة لا يختلف في صيغته عن أصغر الأقسام الثلاثية البناء في الأغاني . ولكن مما يستحق الذكر هنا هو أن هذه الأقسام الثلاثة ، ولترمز لها للسهولة بالأحرف :

في دقة تامة في حين أنه في أمثلة العصور المتأخرة يمكننا على وجه التأكيد أن نجد عنصرين متقابلين في الاستعراض دون أن نستطيع تمييز تسلسلها في الظهور .

أما اللحن الأخير أو الألحان الأخيرة الموجودة في القسم الصغير (ج) فهي تؤلف الجملة أو الجمل الختامية ، وهي تكون من أى طابع يوحى بمعنى الختام . وهذا يعد من الأهمية بمكان لكي يستطيع المستمع تبين المكان الذي ينتم فيه الاستعراض ليكنه بعد ذلك أن يوجه ذكاهه ليتبع عملية التفاعل .

وإذا كنت ممن يعرفون القراءة الموسيقية فيمكنك عندئذ أن تجد ختام الاستعراض موضعاً مغطىين رأسين مع إشارة إلى إعادة القسم كله في أى نوع من أنواع الصناتة أو السيمفونية من عهد الكلاسيك . ولو أن العازفين في أيامنا هذه أصبح لهم مطلق الحرية في إعادة عزف الاستعراض . وعلى ذلك يكون جهد المستمع في هذه المشكلة موجهاً نحو ملاحظة احتمال إعادة عزف هذا القسم .. وأما الصناتة والسيمفونية في العصر الحديث فهي لا تتضمن أية إعادة لهذا القسم .. وعلى هذا ليس من السهل عليك تبين ختام هذا القسم ولو كنت تعرف القراءة الموسيقية .

وهناك عنصر آخر من العناصر الهامة في الاستعراض . ذلك أنك لا تستطيع الانتقال من صيغة درامية قوية إلى صيغة ثانية غنائية معبرة دون استعمال صيغة أخرى تمهد لهذا الانتقال . وهذا القسم الانتقالي أو « الجسر » الانتقالي ، كما يسمونه كثيراً ، قد يكون قصيراً أو على شيء من الاستطراد . ولكنه لا يلزم أن يتساوى في الأهمية مع العنصرين الأساسيين (أ) و (ب) . وإلا فقد يؤدي ذلك إلى الاضطراب والخلط . لأنه في مثل هذه الحالة يكون المؤلف قد أعطى الأهمية الكبرى لجمل موسيقية أو أشكال موسيقية قيمتها عملية بحث وليست بأى حال من الأحوال مستمدة من معناها الموسيقى الباطن .

تصميمه على الأمثلة الموجودة بالفعل من كل العصور .
يحفظ « الفاصل السريع للصناتة » بصيغة عامة في كل العصور بخطة بناء نموذج التقسيم الثلاثى أى :
الاستعراض - التفاعل - التلخيص .

ويتجنى الاستعراض على عناصر موسيقية متنوعة وهذا من طبيعته الأساسية ، إذ لو لم يكن الأمر كذلك لكان مجال التفاعل ضيقاً أو غير ميسور بالمره . وهذه العناصر المتنوعة تنضوى عادة تحت الأقسام الثلاثة الصغيرة (أ - ب - ج) .
وتمثل ما يسمونه بالموضوع الأول والموضوع الثانى والختامى . وأقول هنا « ما يسمونه » لأن الكتاب المحدثين من الشارحين أصبحوا غير راضين عن هذا التفاوت القائم بين هذه التسمية وبين ما يتضح لهم من المؤلفات الحالية نفسها . ومن الصعب أن تقطع بما يدور في قسم الاستعراض . ومع ذلك فيمكننا في الطمئنان أن نقول إن الألحان تستعرض فيه وأنها تتقابل من حيث طابعها وأنها في سيرها في هذا القسم تنتهى إلى شئ الختام في نهايته . وأسهلة التوضيح لن يقوم أى اعتراض إذن على إطلاق اسم « الموضوع الأول » على القسم الصغير (أ) بشرط أن يكون مفهوماً أنه يشتمل في تركيبه على مجموعة ألحان أو أجزاء مختلفة للألحان متحدة معاً بحيث يكون لها بصقة مؤكدة طابع درامى قوى .

وكذلك الحال في القسم الصغير (ب) الذى يسمونه بالموضوع الثانى والذى قد يكون بالفعل مكوناً من لحن أو سلسلة من الألحان من طابع غنائى معبر . ويعتبر وضع مجموعة من الألحان التى تبين القوة والتحدى بجوار مجموعة أخرى من الألحان الرخوة ذات الطابع الغنائى ، هى كل العملية الجوهرية في قسم الاستعراض التى تحدد الطابع العام لنموذج « فاصل الصناتة السريع » . وفى معظم أمثلة هذا النموذج من العصور المتقدمة كان نظام التقسيم إلى الموضوع الأول والموضوع الثانى يراعى

عناية الشعور بالارتياح الذى يتولد لدينا عند عودتنا إلى بيوتنا بعد غيبة طويلة .

وهذه العوامل بالطبع تختلف كثيراً تبعاً للأمتة التى تكون لديك من نموذج الفاصل السريع للصنونة من أمثلة العهد الأول لهذا النموذج أو من أمثلة العهد الأخير . فقد أصبح قسم التفاعل حتى في أيام بهوفن أكثر تحقداً عنه من قبل . وطريقة التحويل في المقامات طبقت دائماً في العصور الحديثة . وحتى بعد أن أطلع المؤلفون المحدثون عن الطريقة المقامية القديمة وهى التنقل من مقام الدرجة الأولى ، فقام الدرجة الخامسة ، فقام الدرجة الخامسة أيضاً بالنسبة إلى الموضوعين الأول والثاني ولحن المقام .

يلقد زاد الميل إلى الاهتمام بقسم التفاعل حتى أصبح اليوم محور الذى يدور حوله نموذج « الفاصل السريع للصنونة » حيث يدور المؤلف كل ما يجد به قريحته من تفجيات الابتكار .

والتلخيص Récapitulation كما يتضح من مدلول اللفظ ، هو استعادة موجزة للاستعراض . وفي نموذج الفاصل السريع للصنونة عند الكلاسيك كانت هذه الاستعادة تجري مجرى عذافيرها .. ولو أنهم مع هذا كانوا يميلون إلى اختصار العناصر غير الأساسية منها باستبعاد المواد التى سبق استماعها بما فيه الكفاية . وفي العصور الأخيرة كانت الاستعادة أكثر إطلاقاً حتى أصبحت ظلاً لما كانت عليه .

وليس من الصعب تحليل ذلك ... إذ أن نموذج القدامى السريع للصنونة نشأ في عهد كان المؤلفون يفكرون فيه على الطريقة الكلاسيكية . بمعنى أنهم بدأوا ببناء خطوطه واضحة كل الوضوح ، ونسجوا فيه بإحكام موسيقى موضوعية ذات صفة شعورية .

وعلى ذلك لم يبق أى تعارض بين نموذج البناء (أ - ب - با) ، وبين طبيعة الموسيقى التى يشتمل عليها .

وقسم التفاعل هو ما يكسب « نموذج الفاصل السريع » طابعه الشخصى الخاص ولا يوجد في أى نموذج موسيقى آخر قسم مستقل خاص ، يتناول فيه المؤلف بالاستطراد والتفاعل تلك العناصر الموسيقية التى قام باستعراضها في القسم السابق . وهذا الوجه الذى يمتاز به نموذج الفاصل السريع للصنونة هو ما استهوى جميع المؤلفين ، تلك القرصة التى تتاح لهم بإطلاق حريتهم في تسيق كتابتهم بمواد سبق أن استعرضوها . ومن هذا يتضح لك أن نموذج الصنونة أو السيمفونية . إذا فهم على وجهه الصحيح . هو نموذج سيكولوجى ودرامى ، إذ لا يمكنك أن تجمع بين عنصرين أو أكثر من عناصر الاستعراض دون أن تخلق معنى من معانى الصراع أو تلك المعانى الدرامية ، لهذا كان قسم التفاعل دائماً هو القسم الذى يتحدى خيال المؤلف في الابتكار . ويمكن القول أيضاً بأنه من الأمور الرئيسية التى تفرق بين المؤلف والرجل العادى ، لأن أى إنسان يستطيع أن يبتكر بالصغير أى لحن من الألحان التى تتلوه خياله ؛ ولكن يلزمك أن تكون مؤلفاً حاصلًا على كل ما يملكه المؤلفون من أصول الصنعة والمقدرة الفنية لتستطيع أن تكتب نوعاً من التفاعل الرفيع لهذه الألحان .

ولا توجد قواعد خاصة تحكم قسم التفاعل ؛ فالمؤلف يتصرف في حرية مطلقة بالنسبة لأصاليب التفاعل وبالنسبة لاختياره موادها التى يستعملها في هذا التفاعل ، وبالنسبة لطول هذا القسم بوجه عام . ومع ذلك فيمكننا أن نعم بالنسبة لتوافر عاملين فيه :
١ - أن يبدأ التفاعل عادة باستعادة بيان جزئى للموضوع الموسيقى الأول ليذكر المستمع بنقطة البداية في الفاصل .

٢ - أن يجري التفاعل أيضاً في تحويل الموسيقى بسلسلة من المقامات المتباعدة عن المقامات الأصلية المستعملة حتى إذا عادت الموسيقى بعد ذلك في بداية قسم التلخيص إلى المقام الأصل كان ذلك

لآخر مرة وتحت أضواء جديدة . وهنا أيضاً لا توجد قواعد لضبط هذا التصرف الموسيقى . وفي بعض الأحيان يستدرد في معالجة التذليل حتى يصبح قسماً ثانياً للتفاعل وأو أنه في نفس الوقت يؤدي إلى معنى الختام .

وهذه الخلاصة التي أوردناها نموذج الفاصل السريع للصنونة يمكن ألا تكون ذات قيمة للقارئ إلا إذا طبقها على ما يستمع إليه من مؤلفات معينة . لذلك أوصيه بالاستماع إلى الفاصل الأول من السيمفونية رقم ٤٠ من مقام صول صغير لموتزارت . وإذا أراد تتبع مثل من هذا النموذج مما يسبقه تمهيد بطل فليبه بالاستماع إلى الفاصل الأول من السيمفونية السابعة لبتهوفن .

لئن كل ما تقدم ذكره يتضح لنا أن السيمفونية في بنائها تتبع نفس خطة بناء الصنونة ولو أن نشأتها تختلف تماماً عن نشأة الصنونة .

فمن تكثر شأه السيمفونية من نماذج موسيقى الآلات مثل الكونشرتو الكبير أو الصنونة كما يجب أن نتوقعه . وإنما كانت نشأتها من افتتاحية الأوبرا الإيطالية في أول عهدها .

فالافتتاحية Overture أو « السفونية » Sinfonia كما كانوا يسمونها وقتئذ . وكما صارت على يد الساندرلو سكارلاتي Alessandro Scarlatti كانت تشتمل على ثلاثة فواصل : سريع - بطيء - سريع . وبذلك تكون قد اتخذت مقدماً فواصل السيمفونية الثلاثة في الأسلوب الكلاسيكي .

ولقد انفصلت الافتتاحية من الأوبرا حوالي عام ١٧٥٠ وعاشت عيشة مستقلة عنها في قاعات الحفلات الموسيقية .

وكانت أفضل فرقة من فرق الأوركسترا السيمفوني في ذلك العصر بين ١٧٤٣ و ١٧٧٧ بمدينة مانهايم ، حيث قام المؤلفون المتقدمون على عصر هايدن وموتزارت بابتكار عدة عناصر من عناصر أسلوب السيمفونية

ولكن في العصر الرومانتيكي أصبحت الموسيقى ذات طابع سيكولوجي ودرامي وعلى ذلك كان من الصعب حيناً على هذا الميكل البنائي الذي صممت خطته في أساسها على الطريقة القديمة أن يختار هذه الموسيقى الجديدة التي كتبت في الأسلوب الرومانتيكي .

ومن المعقول أن نذهب في القول بأنه إذا كان المؤلف يورد مواد في الاستعراض ثم يتناولها بعد ذلك بالتفاعل بأسلوبه حتى يبلغ بها درجة عالية من الأثر الدرامي والسيكولوجي . فيجب عليه بعدئذ أن ينتج بها إلى نوع آخر من الختام . وإلا فما معنى كل هذه التجليات وهذا الصراع الذي قام به في قسم التفاعل ما دام أن هذا كله سوف يؤدي به آخر الأمر إلى الختام بما بدأ به أول الأمر ؟

من هذا نشأ ميل المؤلفين المعاصرين إلى اختصار قسم التلخيص إلى أقصر حد ممكن أو الاستعاضة عنه كليةً بقسم ختامي جديد تماماً يبدل معه ذلك الميل معقولاً .

ولقد أدخلت إضافتان على جانب من الأهمية على النموذج عندما كان لا يزال في مراحل التطور : قسم تمهيدى يسبق الحركة السريعة في الفاصل ، وتذليل نهائي coda عند الختام .

والتمهيد يكون غالباً من حركة بطيئة وهو بمثابة تأكيد بأن القسم الأول « ١ » (الاستعراض) لم يبدأ بعد . وهو إما أن يشتمل على مواد موسيقية مستقلة عن المواد المستعملة في الحركة السريعة Allegro وإما أن يكون في صيغة بطيئة الحركة للموضوع الأساسي في القسم « ١ » ليزيد بذلك من الشعور بالوحدة بين أجزاء الفاصل .

وأما التذليل فلا يمكن تعريفه على وجه التحديد . فنجد عهد « بتهوفن » وهو يلعب دوراً هاماً في إطالة حلود النموذج . كما أن الغرض منه أن يخلق نوعاً من التخماتة الفاصل . وذلك عن طريق الاستماع إلى المواد الموسيقية

وتشايكوفسكى ، بالدفاع عما كان يبدو لهم وتقتد قداناً لمركز السيمفونية .

وفي هذا العصر أدخل عنصر هام من التجديد على نموذج السيمفونية وهو ما يسمونه بالنموذج الدورى للسيمفونية ولقد شغف « سزار فرانك » بنوع خاص بهذا الأسلوب . فقد كان بمثابة محاولة لربط الأجزاء المختلفة للسيمفونية كلها بتوحيد الألحان الأساسية بها ، وفي بعض الأحيان يُسمَع لحن يتخذ شعاراً motto على غير انتظار في مواضع من الفواصل المختلفة للسيمفونية مؤكداً بذلك فكرة الارتباط بين أجزاء السيمفونية وتوحيدها .

وفي بعض الأحيان الأخرى ، وهنا يحق نجد المثل على النموذج الدورى ، تكون جميع مواد الموضوعات الأساسية للسيمفونية مشتقة من بضعة الألحان أساسية قصيرة تظهر في صور مختلفة كلما تقدم سير الموسيقى حتى إن اللحن التمهيدى البسيط الذى يُعرف في البداية يتحول إلى ميلودية أساسية في فاصل الأسكربتو وفي كل من الفاصل البطئ وفاضل الختام . وإذا كان هذا النموذج الدورى لم يلق انتشاراً في تطبيقه فربما كان مرجعه أنه لا يتطلب المنطق الموسيقى الذى يجب أن يكون في كل فاصل على حدة . ذلك أن عملية توحيد مواد الألحان ليست سوى عملية من عمليات الأسلوب التى تكون جيدة كثيراً أو قليلاً تبعاً لمهارة المؤلف عندما يتناولها . وأما السيمفونية نفسها فيجب أن تكتب في حدودها البنائية ! وعلى غرار ذلك فكل مشاكل النموذج لإزاء جميع المواد الموسيقية التى يحتوتها لابد أن تكون في صراع مع بعضها البعض لو قيس بما يحدث في حالة واحدة من تفصيلاتها وهى اشتقاق جميع المواد الموسيقية المستعملة في السيمفونية من مصدر واحد . وجاء بعد « فرانك » تلميذه « فانساى داندى » Vincent d'Indy الذى تبعه في استعمال النموذج الدورى . وكان الاعتقاد السائد حتى السنوات القليلة التى

التى عرفت فيها بعد مثل بناء الزايد التدريجى في شدة العزف « كريسندو » crescendo والتناقص التدريجى في هذه الشدة « ديمينوندو » diminuendo وتعديلات عديدة أخرى في أساليب العزف بالأوركسترا . ولقد كان النسيج الموسيقى العام لهذه السيمفونيات محاكاً على الطريقة « الموموفونية » وتقرب إلى أسلوب الأوبرا الغنائى الخفيف منه إلى الأسلوب الكونترابنى الثقيل الذى كتب به الكونشرتو الكبير .

ومن فوق هذا الأساس استطاع هايدن أن يستكمل تدريجاً أسلوب السيمفونية ، ولا ينبغي عن أدهاننا أن بعض مؤلفاته الرائعة في هذا النموذج تم ابتكارها بعد وفاة موتزارت ، وبعد عهد طويل من النضوج والعمل المثر ، وترك السيمفونية وهى نموذج فى له حدوده العامة الواضحة . وقد يكون قابلاً للنمو لكنه بلغ غايته من الكمال في دائرة أسلوبه المحدود .

وهكذا أصبح الطريق معبداً أمام سيمفونيات بتهوفن التاسع . فقد قطعت السيمفونية كل صلة لها بنشأتها من الأوبرا . واتسع نموذجها كما اتسع مجالها الشعورى وأضحى الأوركسترا يصلو ويجول في عذبه بأسلوب جديد لم يسمح به من قبل . ولقد خلق بتهوفن براعة صراحة هائلة منها لا يمكن لأحد سواه أن يقيمه .

والمؤلفون الذين تبعوه في القرن التاسع عشر أمثال : «شومان ونديلسن» كتبوا سيمفونيات أقل ضخامة مما كتبه . وحاولى منتصف ذلك القرن كانت السيمفونية في خطر من أن تفقد سيادتها في ميدان موسيقى الأوركسترا ، إذ كان « المحدثون » من المؤلفين يقتض : ليست Liszt وپيرليوز Berlioz وفاجنر ، يعتبرون السيمفونية « قبعة قدعة » إلا ما كان منها يضم بعض أفكار وصفية أو كانت في جوهرها من صميم الدراما الموسيقية ، ومن أجل هذا قام البعض الآخر من « المحافظين » أمثال برامز Brahms وبروكنر Bruckner

القول بلا شك بأن السيمفونية كمجموعة من ثلاثة فواصل أو أكثر ، لا تزال ثابتة البناء كما كانت دائماً ، ولا يوجد في نموذجها أى عنصر من العناصر الخزيلة أو العرضية ، كما أنها لا تزال النموذج الذى يتناول فيه المؤلفون التعبير بأسلوب قوى عن المشاعر الكبرى . وإذا كانت هناك بعض التغيرات الأساسية التى طرأت على هذا النموذج فإنها توجد في بناء التفاصيل الداخلية للفواصل الواحد . ومن هذا المعنى المحدود أصبح هذا النموذج يعالج في حرية أكثر ، ما دامت المواد تدخل فيه بطريقة أكثر انبساطاً ، كما أن التسميات إلى الجزأين الأول والثاني والجزء الختامي تبدو أقل وضوحاً ، أو قد لا توجد كلية .

ولا يستطيع أحد أن يتنبأ بطبيعة قسم التفاعل أو إلى أى حد يستمر قسم التلخيص إن وجد هذا القسم .. ! من أجل هذا كان الاستماع إلى السيمفونية المصرية أصعب علينا من استماع السيمفونية القديمة مع افتراض قدرتنا على هضم أمثلة هذا النموذج .

سبقت الحرب العالمية الثانية ، هو أن المؤلفين المصريين أعرضوا عن الكتابة في نموذج السيمفونية . ولا شك في أنه حدث ركود في اهتمام قادة المؤلفين بهذا النموذج خلال العشرين سنة الأولى من القرن الحالى ، فلم يكتب «ديبوسى و رافيل وشونبرج و سترافسكى» سيمفونيات في عهد نضوجهم . ولكن بعد ذلك عادت كتابة السيمفونيات إلى الظهور حتى أن بعض من ذكرنا مثل «سترافسكى» عاد إلى كتابة سيمفونية على النسق الكلاسيكى .

ولو اعتبرنا في حكايتنا ما كتبه المؤلفان الفرنسيان «ألبير روسيل» و «أرتور هونيجير» ، و «مياسكوفسكى» و «بروكوفيف» و «شوستاكوفيتش» من الروس السوفيت و «باكس» و «فون ويليامز» و «والتون» من الانجليز لكفى إلتناهم من هذا النموذج ليثبت تجديد الاهتمام بنموذج السيمفونية في الوقت الحالى . وإذا أردنا أن نحكم على طريقة المؤلفين المعاصرين في معالجتهم لهذا النموذج في شيء من التعميم فيمكننا



نقد الكتاب

ولم تقصد بهذه الكلمة العابرة أن نكتب نقداً وانهاً للكتاب ، إنما أردنا الترحيب به ترحيباً يقترن بذكر بعض مآخذه .

إن الكتاب مع دقته وعلميته في جملته ينطوي على عبارات تعتبر هزيلة أو جوفاء إذا قيس بمقاييس الوضعية المنطقية التي يدين بها صديقنا الدكتور زكي والرضمين المنطقة— كما نعلم—مولعون بتحليل الألفاظ تحليلًا منطقيًا حتى تقتصر مهمة الفلسفة عندهم على هذا التحليل الذي أدى بهم إلى استبعاد الميتافيزيقا والعلوم الفلسفية المعيارية من نطاق البحث العلمي .. ولنعرض نماذج من هذه الشواهد ونعقب بمناقشتها في إيجاز يقتضيه المقام :

(١) يقول الدكتور زكي في ص ١٧ س ٢ أسفل :
« كان تحليل الفلسفة منذ أوائل القرن الثامن عشر ... »
كان اهتمام الفلاسفة بمنصا على حقيقة العالم وحقيقة الإنسان ، أنطل إلى شيء آخر هو تحليل العبارات ... »

يرجى المؤلف إلى قرائه بهذا التعبير بأن اتجاهه التحليلي هو اتجاه الفلسفات المعاصرة كلها ، وهذا غير صحيح فيما نعلم ، فإن كلامه لا يقال إلا على تيار واحد من تيارات الفلسفات المعاصرة هو تيار الفلسفة التحليلية ، ولا ينسحب على سائر الفلسفات التي تسود هذا العصر ، من الوجودية إلى المادية الجدلية إلى القيموتولوجية إلى المثالية ، بل حتى البرجماتية العملية التي تقبل القضايا الميتافيزيقية متى تحولت إلى سلوك ناجع في حياة الإنسان .. بل إن الوضعية المنطقية التي تمسكت بهذا التحليل لم تبلغ من الأهمية ما بلغته الفلسفات المعاصرة الأخرى في نظر

نحو فلسفة عليية

تأليف الدكتور زكي نجيب محمود - ٣٩٠ صفحة من القطع الكبير مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر

عرضنا في صفحات هذه المجلة إلى مناقشة الوضعية المنطقية ونفيدها مقوماتها . وقد وضع صديقنا الدكتور زكي نجيب محمود كتاباً تحت عنوان « نحو فلسفة علمية » تؤكد لهذا الاتجاه ، وتروجاً له بين الناطقين بالفساد . ونحن نبادر بالترحيب بهذا الجهد العنيف الذي يبذله صاحبه ابتغاء للكشف عما يراه أصوب الطرق المؤدية إلى كشف حقيقة ... ولا يحول دون تقديرنا للكتاب استهجاناً مع صاحبه في وجهة النظر ، فإن الاشتغال بالفلسفة طيق بأن يرى صاحبه من التعصب والخرى ، وأن يميل به إلى تقدير كل محاولة جدية تستهدف الكشف عن الحقيقة .

ومن أبرز مجزات هذا الكتاب أن فكرته واضحة ، وهذه محددة ، وأسلوبه عرقى ورسين . ومرد هذه الميزات إلى أن صاحب الكتاب أدب يحسن التعبير عن خواطر نفسه ومكنوناتها ، وإن كانت هذه الميزة في نظر الوضعيين المناطقة تبعده عن زمرة العلماء ونحشره في زمرة الشعراء والفنانين ! وبالتالي تحذف اسمه من قوائم المشتغلين بالفلسفة التحليلية ، وتبقى عليه بين طوائف الفلاسفة الميتافيزيقيين ! فإن الوضعيين المناطقة يرون أن الفيلسوف التأمل والشاعر أو الفنان سواء من حيث إن كليهما « يحسن دخولة نفسه ثم يعبر » !! - كما يقول الدكتور زكي - مكرراً في كتابه ، فيتجاهل بهذا الفرق بين العقل الاستدلالي عند الفيلسوف ، والخيال الخصب الواسع عند الشاعر والفنان بوجه عام .

بعض مؤرخي الفلسفة المعاصرة من أمثال إميل برييه^(١)
E. Bréhier

(٢) يقول المؤلف ص ١٠ من ص ٧ « لقد مضى عهد التواضع في عالم الفكر كما مضى عهد الأباطرة السكيثيين » وجاء عهد التمارن الفكري مع الديمقراطية في نظام الحكم ، فلم يكن الفرق بعداً بين حاكم كالاسكندر الأكبر يريد أن يسيطر على العالم كله بكلمة منه ، وبين الفيلسوف التامل كالأفلاطون أو أرسطو يريد أن يضع العالم كله ليلاً واحداً من عنده ... »

هذا هو تشبيه المؤلف في لفته الخطائية ١ فلذا عرفنا أن أفلاطون وأرسطو كانا بجاهران بأن الفيلسوف عندهما غاية كشف الحقيقة يباحث من اللذة العقلية وحدها ، وأنهما لم يفكرا قط في فرض مذهبهما التامل على أحد من البشر ، إذا ذكرنا هذا .. أدهشنا كل الدهشة أن يصفها صديقنا المؤلف بالاستبداد والظلم ، وأن يكونا عنده شبيهين بالاسكندر الطاغية الذي أراد أن تدب الدنيا كلها بظاعته ! وكيف يجوز بعد هذا التشبيه أن يتحدث المؤلف عن الوضعية المنطقية مقرونة بالديمقراطية ؟ إنها تبدو أقرب إلى الاستبداد من غيرها من فلسفات ، فإن أصحابها يقولون : إن كل من لم يفكر بطريقتنا يقول كلاماً فارغاً من كل معنى ، وبه يدخل في زمرة الشعراء والفنانين !

حقيقة إن بعضهم على الأقل يقول إن التفرقة بين العبارات التي ترتد إلى الواقع والعبارات التي لا يستطيع التثبت من صوابها في حدود الخبرة الحسية ، هذه التفرقة لا تعني احتقار النوع الأخير منها ، بل تعني أنها لا تنبئ عن العالم الخارجي ، ومن ثم تبعد أصحابها عن زمرة العلماء ، يقولون هذا ولكن تعبيراتهم عما يظنون تعبيراً عن دخائل النفوس وينسبون بعضه إلى الفلسفة الميتافيزيقية ، يوحى باستخفافهم بهذا النوع من

التفكير ، مقيساً بالتفكير التحليلي الذي يقولون إنه يحكم سيد العصر ، ونعني به العلم .

(٣) يتحدث صديقنا المؤلف في ختام مقدمته عن مخالفته في الرأي فيقول في لغة خطائية مليئة بالانفعالات والمشاعر ، ناطقة بالذاتية المتطرفة التي حارب إدخالها في البحث العلمي ، يقول : « لو حكمت على مصير هذا الكتاب إنه لن يظهر من قريان الفلسفة اللتين يجهدن في ميدان الفروسة ركوب الجهاد وديانة الربح والمبارزة بالسيف » لن يظهر من هؤلاء بظفر ، ولكنه رغم ذلك سيكون منهم موضع حكم صدرته عليه لأنهم فاضلون ، بلغ بهم حبهم لفضيلة أن يكون لم أرأي فيما ليس يملكون ... الخ »

هذه اللغة الخطائية المليئة بالانفعالات المعبرة عن الذاتية المتطرفة ، البعيدة عن الموضوعية العلمية ، يتحدث عن مخالفته في الرأي ، ولا ذنب لهم إلا أنهم يدينون بغير التحليل المقتضى من فلسفات ، ولا يشاطرون المؤلف حيلته في « الإيمان » بتجاهه !

(٤) ص ٢٧٥ س ٩- يتحدث المؤلف عن مقياس الصواب والخطأ في الوضعية المنطقية فيقول : « إن مقياساً هذا الذي تستعمله تميز به بين ما نقبله وما نرفضه من القضايا ، يجد من المعارضة والمقاومة ميلاً لا يتطوع في المؤلفات والدوريات الفلسفية ، فصبه خطأ أنه ينتهي بصباحه إلى حذف الميتافيزيقيا حلقاً ، والميتافيزيقيا كما نعلم هي حسن التسلسل الحصين ... (ولذا) فالقول للمدار والسلامة الحصين الذي يراد له البقاء ... »

يفهم القارئ من هذا النص أن المؤلف سيقدم له نماذج من اعتراضات حماة الميتافيزيقيا على هذا المقياس توطئة لمناقشتها ، ولكنه لم يورد بعد النص السالف إلا اعتراضين اثنين لفيلسوف من خصوم الميتافيزيقيا ومؤسسي فلسفة التحليل المنطقي هو « برتراند رسل » Bertrand Russell هذا الذي يدعى الوضعيين المناطقة أنه من الرواد الذين كشفوا المبادئ التي تميز مذهبهم ، بل هو نفسه يعترف في كتابه The History of Western Philosophy

(١) انظر مثلا Bréhier, les Thèmes Actuels de la Philosophie, p. 80-81. إذ يكفى في تاريخه للإنجازات المعاصرة بمجرد إشارة عابرة لهذا الإنجاز .

لا يعيش إلا بالمتابعة فيه تأييداً ومعارضة ، بالأخذ والرد
بين خصومه وأنصاره .

• • •

وبعد: فإن في الكتاب كثيراً من أمثال هذه الشواهد ،
وهي توحى بأنها مسائل جزئية ، ولكننا بإنعام النظر فيها
نراها على اتصال وثيق بمقومات الاتجاه وأصوله ، مطبقة
في هذا الكتاب على الأكل .

على أن كل ما أخذناه على الكتاب لا يمنع من
أن نختص صديقنا الدكتور زكي على هذا الجهد العنيف
الذي سيكفل له المساهمة في توجيه التفكير المعاصر عند
الناظرين بالفساد .

توفيق الطويل

أنه ينتمي إلى زمريهم^(١) كان الدكتور زكي لم يجد عند
واحد من حجة الميتافيزيقيا اعتراضاً على مقاييس الصواب
والخطأ عند الوضعية المنطقية حتى يورده ويصدي
لتنفيذه ! وما من شك في أنه يعرف الكثير من حجج
خصوم الوضعية المنطقية من أمثال « بارتر » و « جود »
و « وينبرج » و « بوهر »^(٢) وغير هؤلاء كثيرون أغفل
صديقنا حجج خصومه ، مع أن المذهب في رأينا

(١) انظر في هذا :

E.H. Hill, Contemporary Ethical Theories, 1960, p. 12

(٢) هم على الترتيب :

W.H. Barnes, Philosophical Predicament

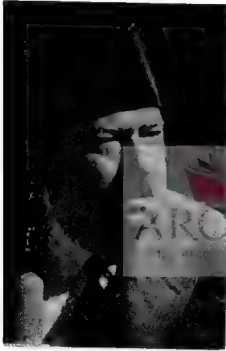
C.E.M. Joad, Critique of Logical Positivism

J.R. Weinberg, An Examination of Logical Positiv-

K. Popper, Open Society (في حواشي)



الحياة الثقافية في شهر



عباس حافظ

بقلم الأستاذ حسن كامل الصديق

في اليوم الثالث والعشرين من شهر يونيو الماضي طوى الموت علماً من أعلام الأدب العربي التي ظلت خفاقة في شموخ ولم تهبط حتى جاء أجلها ...

وفي هذا اليوم أصبح هذا الناسك الأدبي الذي عاش قرابة خمسين عاماً بين الصحافة يُعَلِّي أديبا برائعة يترجمها ، أو محدث ينشره ، ويرفع قدرها حين يقوم محرراً أو نائبا أصبح هذا الرجل بين عشية وضحاها : حديثاً يُروى ، وتبراً يُنشر ، ونائباً يذاع !

وعطل الموت قلم هذا الكاتب الذي لم يهدأ ، وأخرس بيان هذا الكاتب البليغ عباس حافظ ، الذي كان أحد ثلاثة جعلوا من الترجمة فناً عالياً ، ومن الصحافة مدرسة أدب ساحر رفيع وأسلوب جزل بديع : محمد السباعي وعباس حافظ وإبراهيم عبد القادر المازني . وقد تفرّد المازني بنقل روائع الشعر في حين اتجه السباعي وعباس حافظ إلى نقل لون جديد كان أدبنا خالياً منه ، وهو أدب القصة .

كان المازني يميل فيما يترجم إلى الدقة ، وكان السباعي وعباس حافظ ميّالين إلى الجزالة في اللفظ ، يفتنهما سحره ورونه ، فينتشيان ، وينسيان في حمرة تلك النشوة الأصل حيناً فيمدّان في نقّس أسلوبهما ، وإن كان عباس - في نشوته هذه - لا يأخذ بطريقة زميله السباعي حين يضيف إلى ما يترجم من المرادفات

الكثير ومن أبيات الشعر العربي التي يمثل بها خلال الترجمة .

مات عباس حافظ المترجم الكبير ، وهأنذا أحاول أن أترجم له هنا في سطور ، وقد عرفته منذ ثمانية وعشرين عاماً حين كان يرأس تحرير جريدة « الوادي » وكنت أنشر على صفحاتها أشعاري .

مات هذا المترجم الساحر ، وما يزال قراء « المجلة » يذكرون الروائع التي نقلها في الأشهر الماضية بين قصة

ويشكين ولروستوف وجوركي ، إلى جانب البحوث التي لأحصر لها مما كتب هازلت وشارلز لام وجيرون جيرون ودافيد هيوم وجولد سميث .

وفي سنة ١٩١٥ ولّى وجهه شطر المسرح ، فنقل طائفة من الروايات من طراز جديد مما يستهدف فكرة ومعالج أدواء اجتماعية . فنقل رواية «العدراء المفتونة» لهنرى باتاي ، و«قصة القانون» لكاييل مندبس و«الشاعر البائس» لألفريد دى موسيه ، وقد مثل المرحوم نجيب الرحاني دور الشاعر فيها قبل أن يبدأ حياته الفنية في ألبو الذي عرف به . ونقل لفرقة عبدالرحمن رشدي عدة روايات منها «الشمس المشرقة» و«الشعلة» . ولجورج أبيض رواية «نبي الوطنية» و«الزعيم» لبول برونيه . ونقل لفرقة أنصار التمثيل روايات كثيرة مثل «القناع المزق» و«الأيدى الناعمة» . ووضع المسرح قصة مصرية هي «قاييل» قدّمها لشركة ترقية التمثيل

الغربي

ولّى هذه الفترة تعرّف إلى المرحوم خليل صادق ، صاحب مجلة «مسامرات الشعب» . وكانت هذه المجلة - التي دامت قرابة خمسة وأربعين عاماً تصدر على قلم المتعلمين وقتذاك - ميداناً تنبأى فيه أفلام الأدباء ينقلون إليه المتخير من أحسن القصص الغربي . فكان من هؤلاء الأدباء : عبدالقادر حمزة ونقولا رزق ومحمد السباعي وطه السباعي والمازني وعباس حافظ ، حيث انتقل عباس من ترجمة القصة القصيرة إلى القصة الطويلة ، فترجم : «الشهداء» لبيير مونييه ، و«سلمى» لمارى كوريلي ، و«الأرض العذراء» لترجينيف ، و«الشريد» لندراثيل و«مدام بوقاري» لجوستاف فلوبر و«الفرطوس المسموم» وهي من أطول الروايات التي ترجمها .

وأخذته موجة التقدير والإعجاب بما ينشر ، فتدفق كالسيل العرم - وقد استوى أسلوبه على القمة من دقة التعبير وحلاوة التصوير وعذوبة الجرس - ينقل

عالمية ، وتحقيق تاريخي ، وخبر على أوفى ، مأخوذين بسحر أسلوبه وقوته .

• • •

ويرجع اشتغال الأستاذ عباس حافظ بالترجمة إلى عام ١٩١٠ وكان قد أُلغى بالأدب - وهو طالب بالمدرسة الخديوية - فازداد آفاقاً لم يطرقها الأدباء وقتذاك ، وفتح نوافذ كان الأدب في حاجة إلى أن تفتح لبهاً منها نسيم عذب ، ويدخل منها نور جديد . وكان قد تعرّف إلى المرحوم الأستاذ محمد السباعي ، فتألفت روحهما ، وتوحّلت أهواؤهما ، واتصل حب الوطن بينهما ، فضيا إلى غاية واحدة ، هي أن يضيئا إلى لغتهما ثروة جديدة ، فأخذوا يترجمان للصحف والمجلات ، لا يزال أحدهما الآخر فيما ينقل . فنقل السباعي «قصة مدينتين» ، ونقل عباس حافظ - وهو في مقاعد الدرس - «كنوز سليمان» .

ثم اتجها إلى الأدب الروسي فربما يتيجان منه روائع أدبه الحديث ، ولعلّها كانت أول من ترجم هذا الأدب إلى العربية ، كما ارتاد آفاق الأدب السويدي والدانمركي والأمريكي والألماني والانجليزي والفرنسي ، ولعلّها كانت أول من عرف الناس بأدب «جى دى موباسان» .

ولما أصدر المرحوم الشيخ عبدالرحمن البرقوقي مجلته «البيان» عام ١٩١٠ ، وكان كثير العناية بجودة العبارة وجزالة الأسلوب ، اجتمع له من أدباء مصر الأساتذة عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني وعبدالرحمن شكرى ومحمد السباعي وعباس حافظ وغيرهم . فكانت ندوة أدبية ، ووجد عباس حافظ فيها مجالاً لطموحه الأدبي يتيح له نشر ما فتن به من القصص ، وما أعجب به من الروائع الأدبية الخالدة لعشرات الكتاب والأدباء الغربيين ، فظل ينقل - في همة لا تعرف الكلل - من آثار ويلز وجرانث أن ولامارتين وألفريد دى موسيه ونيتش وشوبنهاور وجيته وشيلر وهابتي

من كبار الكتّاب الذين يكتبون بلغة عربية سليمة من الخطأ ، وإنه كان من أصدق المراجعين .

• • •

هذا هو عباس حافظ المترجم . أما عباس حافظ الناقد فقد عرف الناس فيه هذه الناحية من الصور الفسحة التي كان ينشرها في « البلاغ الأسبوعي » يصور فيها ألواناً من أخلاق الناس .

وله آراء في النقد الأدبي خالصة من الشوائب لا تصدر عن حقد ولا نفاق ، أذكر منها ما يتصل بالناحية التي فتن بها من نواحي الأدب -- وهي القصة -- فهو يرى أن أسلوب الأستاذ توفيق الحكيم يقصر عن مزية التناسب بين المعاني والخيال التي ترتدبها ، وأنه لو عني بالأسلوب لأضغنى على القصة رداء جميلاً . فالقصة تحتاج إلى قوة تعبير ، حاجتها إلى خصوصية خيال وجبكية حادث ولطف سياق ، بل لا غناء مع الواقعية دائماً في كتابة القصة عن دقة العبارة وبجاء التأدية والروح الفني .

وهو يعاتب الأستاذ يوسف السباعي على حسبانته أن الأدب القائم على سلامة العبارة يبعد بين الواقعية ومرامها ، لأن الواقع يزداد تأثراً وسلطاناً على الخاطر إذا مزجه الخيال قليلاً وألّيس ثياباً حسنة من نسج حالك حاذق خبير .

ويرى أن الأستاذ نجيب محفوظ حسن في بابه ، ولكن طريقته كثيراً ما تنحرف عن واقعته . ويقول عن نفسه إنه ليس من المتشددین في إجراء الكلام مجرى الضمى في سرد حوار العامة ، ولكنه لا يطبق أرض القصة رخوة موحلة إذا استوجبت تربة صلبة لا تسوخ فيها الأقدام .

ويأخذ على الأستاذ إحسان عبد القدوس غلوّه في اختيار أشخاصه من بين المرضى بالشذوذ والمليئين مع الشهوة الجائحة بلذة التعذيب . وهو يرى أن هذا

الروائع الخالطات ، مثل : « رقائيل » للامرتين ، و « رميو و جوليت » لشكسبير ، و « سيرانودي برجرارك » لإدمون رستان ، و « قلب امرأة » لبول بورجيه و « وليد الموى » لجبرائيل حانونزيو ، و « الفتى الغريب » لتوماس هاردى و « عاكم التفتيش » لسياتني .

وفي السنوات الأخيرة عهدت إليه وزارة التربية والتعليم ترجمة طائفة من الآثار الرفيعة الأدبية مثل : « مذكرات بيكوك » و « دافيد كوبرفيلد » وكلها لها لشارلز ديكنز ، و « منزل الأموات » للمستوبشكي .

كما ترجم للإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية ثلاثاً من روائع شكسبير وهي : « تيمون الأثيني » و « سمبلين » و « الأمور تجري بخواتيمها » .

أما آثاره في « المجلة » فلا حاجة بنا إلى تعدادها ، وكان آخر ما ترجمه لها « العذراء المهلبة » للمستوبشكي وستنشر في العدد التالي .

هذا العدد الضخم من هذه الروائع الأدبية إذا قدّر الجهد الذي بذله فقيدها في نقله إلى العربية بأسلوبه الحليّ النابض يجعلنا نقف أمام هذا العمل الأدبي في إعجاب وخشوع . فلم يكن عمل عباس حافظ ترجمة فحسب ، ولكنه كان مشاركة مع المؤلف ليبلغ بما يترجم المرتبة التي ارفع إليها المؤلف .

وإن لأذكر حين عهدت إليه وزارة الثقافة والإرشاد في العام الماضي ترجمة « سيرانودي برجرارك » وعهدت إلى أستاذنا الدكتور محمد صبري أمر مراجعة هذه الترجمة ، أن الدكتور صبري قال : إن عباس حافظ ثروة يجب أن تستغل في هذه الناحية وكلم من مرة شاهدت فيها الدكتور صبري وقد تملكه الإعجاب بجملة بلغ فيها المترجم أعلى مراتب الروعة .

ويرى لي الأستاذ حلم مري أن المرحوم الأستاذ سلامة موسى كان من أكثر الكتّاب إعجاباً بأسلوب عباس حافظ ، وأنه كان يقول عنه إنه من بين القلة

ولم لا ذكر أن المرحوم عباس حافظ كان إلى قبل وفاته بقليل دائماً على العمل وهو طريح الفراش ، يشكو الأنفلونزا ، ويشكو آلاماً في عينيه ، ولكنه يريد أن يقهر الزمن الذي يقسو على الأديب الذي اعز بكرامته . ولم يشأ عباس أن يلقي سلاحه أو يسوى به إلى قرار صديق . حتى عطل الموت هذا القلم ، وأراح الموتُ الزمنَ العتيق من هذا الإباء الصلب القوى .

بدائع الزهور في وقائع الدهور

منذ أكثر من ربع قرن نشرت جمعية المستشرقين الألمانية في سلسلة « النشريات الإسلامية » التي تصدرها **الأسبلة** : الثالث والرابع والخامس من كتاب « بدائع الزهور في وقائع الدهور » لمحمد بن أحمد بن إياس بنحيتق الدكتور بابل كاله مدير معهد الدراسات الشرقية بجامعة بون في ذلك الوقت . والدكتور محمد مصطفى كان يعمل من قبل مدرساً في هذا المعهد ، ويشغل الآن منصب مدير متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

وترجع أهمية هذه الأجزاء التي تناولت تاريخ مصر من سنة ٨٧٢ هـ (١٤٦٨ م) إلى سنة ٩٢٨ هـ (١٥٢٢ م) إلى أن ابن إياس ، كان المؤرخ الوحيد تقريباً الذي عاصر هذه الفترة الحاسمة من تاريخ مصر وكتب عنها ، وأشار في كتابه أيضاً ، إلى بعض الحوادث الهامة التي وقعت في البلاد العربية الأخرى أو في غيرها من البلاد .

وقد رُوي أن يبدأ الجزء الثالث بذكر تولي السلطان الأشرف قايتباي الحكم في شهر رجب سنة ٨٧٢ هـ ، وهو التاريخ الذي ينتهي فيه كتاب « النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة » لابن تيمر بتردي . وبذلك تتوالى حلقات تاريخ مصر في عصر المماليك من كتاب « السلوك » للمقريزي إلى كتاب « التبر المسبوك في ذيل السلوك » للسحاي ، ثم « النجوم الزاهرة » وتنتهي بدائع الزهور .

المنصر في الحياة الاجتماعية لا يستحق أن تبنى القصة عليه إلا من قبيل هياج الغرائز أو استرواح الكاتب إلى إيراد ما يفتن الشباب .

• • •

أما حياة هذا الرجل فهي حياة الأديب الذي يجتنبه الأديب من أي ميدان حاول أن يدخله ، ليظل بين سددته .

فقد ولد في الرابع والعشرين من شهر ديسمبر عام ١٨٩٣ ، ولما أتم تعليمه الثانوي بالمدرسة الخديوية في سنة ١٩١٢ استعد للالتحاق بمدرسة الحقوق ، ولكن هوايته الأدبية وما بلغه فيها من ذبوع صبت اجتذبه إلى المضى فيها سار فيه لا فيما قرره . فقد عرفه الناس مترجماً لكتاب « الواجب » لصمويل سمايلز في جريدة « العلم » إحدى صحف الحزب الوطني في ذلك الحين ، ثم كان اتصاله بصاحب مجلة « البيان » وقيامه بترجمة الفصل الرابع من كتاب « اعترافات في العصر » لألفريد دي موسيه . فسار في الدرب لا يبني عنه حيولاً ، وأعرض عن إتمام دراسته في الحقوق .

سار في الدرب يقطعه آناء على الشوك وآونة بين الصخور الصلب ، يطوي مع ظلمة كل ليل يريق عينيه ، وينشر مع كل صباح فلذة منزعة من صدره قد أجهدت قلبه وهددت قواه ، ذلك لأن الأديب لا يعرف الراحة ، فالراحة موته - أديباً ومعنوياً ، وحاجة العيش لا ترحم ، ولا يعرف الأديب الذي يعز بكرامته طريقاً سهلة ميسرة غير هذا الدرب الذي قطعه فقيدنا . على حين يجد كل ذي حرقة الراحة المكفولة والعيش هادئاً خالياً من متاعب المهنة إذا بلغ الحد الذي يجب أن يستريح فيه .

والأديب ينفق أكثر ما يصل إلى يده في ثمن كتب أو مراجع لما يريد أن يكتب فيه ، وهذا الهوى الجارف بضنه ، وبفض عليه المصحح كلما آوى إليه .

الإسلام ملوك المتأخرة من بني نصر باسم أكاسرة فارس .
وأخر هؤلاء الملوك النعمان بن المنذر الذي قتله كسرى
حين ثار عليه .

فأما زمن المسرحية فقد جعله المؤلف عند أواخر
السنة السابقة للهجرة أى بعد أن بعث الرسول الكريم
رسله إلى الملوك والأمراء يدعوهم إلى الإسلام، وكان من
بينهم كسرى أبرويز الذى حمل إليه الدعوة عبد الله
ابن حذافة السهمي .

وقد ذكر الأستاذ عزيز أباطة أن هذه المسرحية
استجابة منه لاقتراح اقترحه عليه الأستاذ الفنان الأديب
فتوح نشاطي ، وهو أن يكتب مسرحية يكون الدين
قطباً لها تدور حوله ، لأن كبار التراجيدين في العالم عاجلوا
في وائهم الخالدة ناحية من نواحي الدين ، فكشفوا
بذلك عن بعض ما خطه الدين من أثر في طوياب
الإنسانية بصفة عامة ، وفي أعماق النفس البشرية على وجه
التخصيص . وقال إن الأستاذ نشاطي قدّم إليه مسرحية
« بوليوكت » لبشاعر كورنى فقرأها ولم تعجبه ، ثم
أعاد قراءتها فلم يغير رأيه فيها ، ولكنها أبقت في نفسه
الرغبة القديمة في التوافر على كتابة شيء من هذا اللون .
وبهذا يضع المخطوط الرئيسية لمسرحيته ، ويعترف بأنه
على الرغم من عدم انفعاله بمسرحية كورنى فقد وجد نفسه
يستعير منها — بغير ما سبب ظاهر — فكرة أن البطل
والبطلة كانا قد تحاببا صغيرين ، ثم التقيا بعد ذلك وفي
يقين الفتاة أن صاحبها كان قد طواه الردى في واديه
السحيق .

ومع الاتفاق بين المسرحيتين في هذه الواقعة الجاهلية
فقد اختلفت العمالان في كل ما عدا ذلك : في الأساس
والخلق ، وفي النكرة والتناول ، ثم في المساق والتأنيث .
وقد نظم الشاعر مسرحيته في هذا الجرس الرقيق
والأسلوب الجزل الذى تميّز بهما شعره .
وأخرجت الشركة العربية للطباعة والنشر هذه المسرحية
إخراجاً فنياً رائعاً .

وقد قررت جمعية المستشرقين الألمانية في مؤتمرها
الذى عقد في هامبورج عام ١٩٥٥ ، إعادة طبع هذا
الكتاب بعد أن احترقت نسخته خلال الحرب العالمية
الأخيرة مع نشر الجزئين الأول والثاني ، فأعد الدكتور
محمد مصطفى — وهو من الأعضاء العاملين بهذه
الجمعية — هذه الطبعة ، وسيعنى بتحقيقها ومراجعتها
منفرداً على مخطوطات الأصل وكتابة المقدمة والخلاصة
والفهارس لكل جزء من أجزائه . وسيراعى في الفهارس
أن تشمل الأعلام والأماكن والمصطلحات اللغوية الواردة
في الكتاب ، وهى فهارس لم يسبق نشرها في الطبعة
الأولى .

ومنذ سنوات حقّق الدكتور محمد مصطفى قسماً من
هذا الكتاب بعنوان « صفحات لم تنشر من بدائع الزهور
في وقائع الدهور » . وتناول هذا القسم تاريخ مصر من
سنة ٨٥٧ — ٨٧٢ هـ ، وتولّت الجمعية المصرية للدراسات
التاريخية نشر هذا القسم في مصر عام ١٩٥١ .

وقد ظفر قرار جمعية المستشرقين الألمانية بتقدير
هيات علمية مختلفة في شتى الأقطار ، فأظهرت تعاونها
مع الجمعية على نشر هذا الكتاب . ولم تقتصر مصر في
حق مؤرخها الجليل ، ولا في أمر كتاب يتناول حقيقة
حاسمة من تاريخها ، فشملت وزارة الثقافة والإرشاد
القوى هذا العمل العلمى الضخم بعون ثقافى ومالى يمكن
الجمعية من نشر الأجزاء الخمسة ، كما أسهمت في هذا
السبيل الجمعية المصرية للدراسات التاريخية ووزارة التربية
والتعليم في الإقليم الجنوى مما يبرز هذه الموسوعة التاريخية
في مظهر تعاونى علمى له الصفة الدولية .

قافلة النور

من المسرحيات التى سيقلمها المسرح القوي في
موسمه الجديد مسرحية « قافلة النور » التى وضعها
الأستاذ عزيز أباطة ، وقد جعل مسرحها بلاد الحيرة
التي تشمل الآن أغلب بلاد العراق ، وكان يحكمها قبيل

من وزير الثقافة والإرشاد القوى تبين فيه مواد الدراسة المقررة وتوزيعها .

مادة ٨ : يجوز لوزير الثقافة والإرشاد القوى أن ينشئ دراسات عليا بالمعهد تؤهل دراسة أعلى وأن يمنح دبلوماتها .

مادة ١٥ : لوزير الثقافة والإرشاد القوى أن يعين بالمعهد أساتذة مفرغين ، ويشترط فيهم أن يكونوا من المتأخرين في علمهم وبحوثهم وخبرتهم في المادة التي يعهد إليهم تدريسها .

مادة ١٨ : لغة التعليم في المعاهد هي اللغة العربية ويجوز استعمال لغة أجنبية بقرار من مجلس المعهد .

...

جولة في معرضين

عرض بقلم الأستاذ محمد صدق الجبلانجي

● صالون الربيع

تقيم جمعية الخريجي كلية الفنون الجميلة معرضاً في كل عام يطلقون عليه اسم صالون الربيع تدعو الفنانين والفنانات جميعاً إلى الاشتراك فيه . وعرض هذا العام هو المعرض السابع ، اشترك فيه ٩٤ مصوراً ومصورة من بينهم اثنان من الإقليم الشمالي ، ١١ مثلاً تقدموا جميعاً بمائة وخمس وسبعين قطعة فنية هي ثروة فنية عزيزة وغالية .

وافتح المعرض السيد ثروت عكاشة الوزير التنفيذي للثقافة والإرشاد القوى في الإقليم المصري في أوائل الشهر الماضي .

وأقيم المعرض في متحف الفن الحديث وشغل أربع صالات كبرى كان قد سبق إعدادها وتنظيم إضاءتها لعرض مسابقة المناظر الطبيعية الذي قدمناه في العدد السابق من هذه المجلة .

وتنوع الأساليب في هذا المعرض - وهو أمر

مدينة الثقافة والفنون

دعا السيد وزير الثقافة والإرشاد القوى بالإقليم الجنوبي في مساء يوم ٣٠ من يونية الماضي طائفة من العلماء والأدباء والفنانين في المدينة الكاملة التي تقرر إنشاؤها في منطقة الحرم لتضم إلى جانب معهد السينما والاستوديو الملحق به معاهد أخرى هي : المعهد العالي للفنون المسرحية ، المعهد القوى العالي للموسيقى ، مدرسة الباليه ، معهد الفنون الشعبية ، قاعة احتفالات كبرى تنفي بأغراض المعاهد المختلفة .

وكان هذا الاجتماع مهرجاناً ثقافياً رائعاً شهد فيه الحاضرون أعمال البناء في معهد السينما التي بدأت . وتقرر أن تنتهي خلال أشهر قليلة لتبدأ الدراسة فيه في أكتوبر القادم . كما تقرر أن تنتهي بقية مباني المدينة في عيد الثورة المقبل فينتقل معهد الفنون المسرحية من مقره الحالي بالزمالك إلى ميناء الجديد بالمدينة . وتتشأ بقية المعاهد وفقاً للنظام الذي وضعته الوزارة .

وهكذا ينطلق ركب الفنون ليسير لموكب البناء والتحرر الذي يشمل كل ميادين الحياة في الجمهورية العربية المتحدة المظفرة .

وقد وضعت الوزارة مشروع لائحة للمعاهد التي ستضمها المدينة وفيما يلي أهم موادها :

مادة ٣ : يمنح وزير الثقافة والإرشاد القوى بناء على اقتراح المعهد شهادة (دبلوم) ...

مادة ٤ - يعين وزير الثقافة والإرشاد القوى عميداً أو مديراً أو عميدة أو مديرة للمعهد .

مادة ٥ : يكون لكل معهد مجلس يتكون من العميد أو المدير أو الوكيل والأساتذة ومن اثنين من الخارج ممن لهم خبرة بنوع التعليم بالمعهد يعينهما وزير الثقافة والإرشاد القوى لمدة عامين .

مادة ٧ : يصدر باللائحة الداخلية لكل معهد قرار

لصبرى راغب ، و « الخيازون » لإبراهيم محمود يوسف ،
و « السبع » لإخلاص عبد الحفيظ .



لندن صلاح طاهر

سوق القرية

وهناك ما يمثل العمل مثل « الراعية الصغيرة »
لإسماعيل طه ، و « رجال وشباك » لأنجي أفلاطون ،
و « تفريخ الحمولة » لعصية حلمي .

وهناك ما يمثل الأحداث الوطنية مثل « القومية
العربية » لحب حبيب ، و « الواجب » ليلي البدرأوى .

وهناك أيضاً موضوعات رمزية مثل « تكوين »
لكمال أمين ومكرم رزق الله ، و « نظرة » لحلمي التوفى ،
و « الأزرق الخامس » لحسن سليمان .

أما التماثيل القليلة ، وأجملها « الإخوة » لمحيي الدين
طاهر ، و « الرأس البرونزي » لعبد الحميد حمدي ،
و « حقاقة » لكمال خليفة .

وأخيراً يبقى شيء واحد .. هو أن تتعرف جمعية
غرجي كلية الفنون الجميلة بأن شهر يونيه ليس
شهر الربيع .

ولقد ناديت ، وسأظل أنادي وأطالب دائماً
لا بتشجيع الفنون وإنما بتقديرها .. ناديت الإدارة العامة
للتقافة بوزارة الخارجية ، ومدير السياحة ، والجامعة

طبعي في معرض جاعى - حتى تكاد تشمل جميع
الاتجاهات الفنية الحديثة . فتشاهد أمثلة من الواقعية ،
والتأثرية ، والتعبيرية ، والوحشية ، والتكعيبية ، والسيرالية ،
والتجريدية ، ثم الفردية المطلقة .

ومن بين العارضين أساتذة معروفون ، أما الغالبية
فن هواة الفن والناشئين . بعضهم يحبون الفن ويحاولون
أن يفهموا أسرارها ، وبعضهم الآخر يلهو ويبحث . ومن
هؤلاء العابثين من يحاول أن يسلك كل سبيل للتعبير
عن شعوره فإذا أحسن بالعجز والفشل لجأ إلى الخدعة
الصناعية التي لا تكلفه مشقة الدراسة والبحث والتدريب
على تدليل الصعوبات التي تعرض الفنان عادة أثناء
مواجهته لمشاكل فنية تستعصى على غير ذى الخبرة
من الفنانين الدارسين . وفريق آخر - من هؤلاء
أيضاً - ظن أن الفن أصباغ وألوان مجنة .. بحجة أنها
تعبير عن فنون شعبية لا تخضع لتعاليم بقدرما تصدر
عن تلقائية متحررة .. وشتان بين العمل التلقائي والعس
الجزائى أو التصنع الذى يؤدى إلى لغث ولتشويه .
وفريق ثالث من الأكابيع الذين يرسفون في أغلال التقليد .
تقليد فنون الأساتذة أو الفنانين الذين نالوا حظوة أو
رعاية أو تشجيعاً ممن يشغلون وظائف التدريس بكلليات
الفنون ومعاهدها ، وهو أمر يجرى ويجعلنى لا أفهم
كيف يكون الفن تلقيناً أو صناعة أو تقليداً ، وطريق
الفن طويل ومتسع للجميع .

أما الفن الرفيع الجدير حقاً بالتأمل والإعجاب
في هذا المعرض فتلاحظه العين الخبيرة في الأركان .

فهناك فنون صور تمثل الحياة الشعبية مثل « سوق
القرية » لصلاح طاهر ، و « الخطوة الثالثة » لعلى
كامل الديب ، و « جهاز العروسة » لوديع المهدي ،
و « الأراجوز » ليلي السنداوي ، و « عرائس المولد »
لمنحة الله حلمي ، و « بنت البلد » لمحمد جابر القاصد ،
و « حلاوة المولد » لمثير شريف ، و « خان الخليلي »



المثال عبد الحفيد حمدي

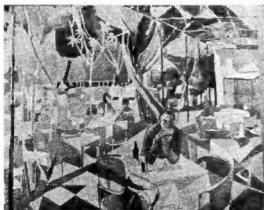
رأس من البرونز

العربية ، والحيثيات والمؤسسات الكبرى ، والفنادق السياحية ليقتنوا ما يروق لهم من بدائع الأعمال التي يقدمها فنانونا في عشرات المعارض سنوياً ، فهي ثروة قومية عزيزة وغالية وجديرة بالافتناء والعرض في تلك المؤسسات . ففي سفاراتنا ومكاتب السياحة في الخارج جدران عارية في حاجة إلى صور تنطق بقوميتنا العربية ومناظر بلادنا الجميلة . ولست أطالب بالشراء فحسب ، بل أطالب به كخطوة أولى تعقبها خطوات إيجابية في سبيل تدعيم نهضتنا الفنية عن طريق إعلان المسابقات بين الفنانين لمواضيع معينة تعزز عروبتنا وقوميتنا وتاريخنا القديم ومقومات عصرنا الحديث ، وهي خير حافظ للفنانين على العمل الذي من شأنه رفع المستوى الثقافي والعقلي والوجداني بين الأفراد ، علاوة على كونه الوسيلة الفعالة للنشر في الخارج .



الأزرق الخامس

لفنان حسن سليمان



الفنان يوسف أحمد رأفت

في الكازينو

● معرض فن التصوير الأمريكي المعاصر

وفي فندق « هيلتون » بيقام لأول مرة معرض لفن التصوير الأمريكي المعاصر نظمه مكتب الاستعلامات الأمريكي لمائة وخمسين لوحة من عمل مائة وخمسين فناناً جمعها « آرثر هينترمان » أمين قسم الطبوعات بمكتبة مدينة بوسطن بولاية ماساشوستس للطواف به في عواصم أوروبا والشرق .

وافتح السيد ثروت عكاشة المعرض يوم الاثنين الموافق ٢٢ من يونيو الماضي .

وأتاح لنا هذا المعرض أن نشاهد بدائع بجانب انطباعات فردية تدفعها أوهام وخاوف وأباطيل .

ومن سمات الفن الأمريكي في القرن العشرين أنه يسير مع سرعة تقدم الحضارة التي مكنت الإنسان من أن يخاطب الإنسان في النصف المقابل من الكرة الأرضية . ويرى الأمريكيون أن من الطبيعي لزناء مثل هذه السرعة أن يحدث تحول في كثير من القيم الفنية والأدبية والموسيقية كذلك ، ويعتقدون أن الفن التقليدي الذي اكتسبه من أوروبا — أي فنون ما قبل القرن العشرين



لفنان لاسيل ريبلي

دكان ريفي وموقف سيارات نقل

التي هي أقرب إلى عقول الناس عامة — هو فن راكم .

وينادى فريق منهم بأن الانطباعية ، وما بعد الانطباعية . . التي كانت من مبتكرات أوائل هذا القرن ، لم تعد شيئاً مذكوراً في الفن الحديث الذي لا يعتمد فيه الفنان على التقليد أو الاتباع بقدر ما يستوحيه الخلق الجديد . فهو لا يستهدف تمثيل الطبيعة بل يستهدف تحويلها وتغيير معالمها طمعاً في كسب فنٍ ومظهر جديد للأشياء التي تعودت رؤيتها العين ، ولا بد من تفسيرها على ضوء مصطلحات الوقت الحاضر ، والاستفادة من مميزات فطرية معينة تساعد على إبراز المغزى الذي ينشده الفنان وتعزيره ، وذلك عن طريق تصميمها وإعادة ترتيب خطوطها وتنظيم أشكالها وألوانها بما ينم عن حالته النفسية وتفاعله مع الأحداث . بيد أننا لا نعرف إلى أين يسير هذا الفن ، كما أننا لا نعرف على أي شيء تركز عظمتة الحقيقية . . . والفن عندما يفقد أهدافه المحددة يصبح كثير الشيء بالاختراعات التي تأتي عفواً وتتولد نتيجة البحث وراء المجهول

وعلى لوحات هذا المعرض الأمريكي المعاصر يتمثل جانب كبير من النشاط الفني في الولايات المتحدة في القرن العشرين ، ومن خلالها نستطيع أن نرى الانعكاس الصادق لآلامهم وخاوفهم وخطتهم وما يساورهم من اضطراب وإرتياب ، أو أحلام وانعطافات ولو ومرح .

ولقد وقع اختياري على أربع لوحات من هذا المعرض لأحدث إليك عنها ، ولكل لوحة طابعها واتجاهها ، كأمثلة على ما في هذا المعرض من بدائع ، بعضها يتبع الأسلوب الواقعي ، وبعضها تأثري وتعبيري وتجريدي .

فالصورة رقم ١١٣ تمثل منظرًا ريفيًا للمصور « لاسيل ريبلي » Lassell Ripley وصورها بالألوان المائية بأسلوب يبدو فيه تمسكه بالواقعية



للناتة هيلين ساير

في الخلفية

رغم الأحداث العنيفة التي مرّت بالفن في الوقت الذي ولد فيه هذا المصور في سنة ١٨٩٦ .

والواقعية في الرسم واللون تتمثل في أمانة النقل عن الطبيعة ، وصدق التعبير عن أحاسيسه وكل ما تراه عينه ويستشعره ويحقق له قلبه ، بأسلوب يبدو فيه قدرة الفنان وحكته في معالجة أدق التفاصيل بمهارة قد يصفها البعض بالفوتوغرافية إمعاناً في تقليل أو تحوير قيمتها الفنية بحجة أنها على آلى . ويصفها البعض الآخر بأنها تنطق بصدق أحاسيسهم وتردّد صدى ما يرونه ويحبونه ويألفونه من مظاهر الطبيعة والحياة .

والصورة رقم ١١٨ تمثل جانباً في الحقيقة للفنانة « هيلين ساير » Helen Sawyer ويدور الجدل حول تقدير القيم الفنية في الصورة التي تنسب إلى الأسلوب الواقعي فيصفها البعض بالجمال بعد أن يكون قد انفعّل بالبلاغة الظاهرة وأدرك المعاني التي استطاع الفنان أن يحققها بفنه . ويقول البعض الآخر إنها ليست جميلة ولا تمثل فيها ابتكار طريف من جانب الفنان ، مهما كان نوع هذا الابتكار .

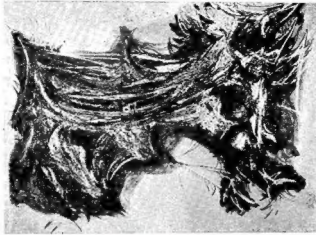
وإني أرى أن الفنانة « هيلين ساير » قد استهواها فن التأثيرين الفرنسيين سواء من حيث التكوين أو اختيار المواضيع ، وأجدها تخوم كالفراشة بين « مانيه » و« مونيه » و« رينوار » و« لوتريك » . واستهوتها الألوان على هيئة لمسات مقطعة تنبعث من ثنائياتها إشعاعات ضوئية مرتعشة من فرط توهجها بما يزيدها حيوية وجمالاً يرسم الأجسام في الحركة والإيماءة المتحررة .

والصورة رقم ٣٣ ، تمثل طفلاً وقطة للفنانة « إليانور كوين » Eleanor Coen وهي من أمثلة الفن التعبيري الذي لا يشوبه تصنع . ولقد استطاعت الفنانة « إليانور » أن تنطلق بحرية كاملة في التعبير المتحرر وبشعور الطفولة الساذجة في معالجة جمال في عمر الزهرة ، فيه من البراعة والظاهرة ما يدفعنا بالحنين إلى ذكريات الطفولة والأيام السعيدة . وهي في هذا



للناتة إليانور كوين

مطل رقطة



قلمة شرقية

الفنان امبرتو رومانو

المجال تصور الطفل وقطله بألوان زاهية ، وخطوط وليسات متناثرة ومتعرجة لتلآكل مساحة في الصورة ، حتى تكاد تبدو كطيش الطفولة من قرط حركتها ، وسرعها ، وحيويتها ، وحرارة ألوانها البهجة التي تبدو كحرارة الطفولة المندفعة العابثة .

والصورة رقم ١١٤ يقدمها المصور « امبرتو رومانو » Umberto Romano ورسمها بالشمع والألوان المائية وسماها تسيجاً شرقياً ، وإنى لا أجد للشرق دخلا في هذه الصورة إلا بالزخرف التجريدى الذى استوى الفنان الإيطالى حتى كاد ينسى تقاليد بلاده العريقة فى الفن . فالتعبير التجريدى دفعه إلى استخلاص الخطوط ليجرد الحقيقة من أجمل أشكالها . ثم نراه يغشى التهديد المباشر الذى قد يُنقص من القيم الفنية

فى المعرض نماذج كثيرة الأساليب ووسائل خاصة بالتعبير بحرية مطلقة وتخيال عريض . وهكذا نجد أن الفن عمل وتفاعل ، وتأثير لبعض الاكتشافات الحديثة على شباب الفنانين الأمريكين المندفعين وراء الإبداع التشكيلي مهما كان نوعه وشكله .